

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
katedra filmových studií

Bakalářská práce

Andran Abramjan

Zobrazení genocidy Arménů ve světové kinematografii

Depiction of the Armenian Genocide in World Cinema

Praha 2010

vedoucí práce: PhDr. David Čeněk

Na tomto místě bych chtěl poděkovat PhDr. Davidu Čeňkovi za cenné připomínky k bakalářské práci, Magdě Fottové za korektury interpunkce v některých kapitolách a Muzeu genocidy v Jerevanu za poskytnutí dvd s dochovaným fragmentem filmu Ravished Armenia.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s užitím uvedených pramenů.

V Praze 12. 9. 2010

#### Anotace

Práce se soustřeďuje na analýzu způsobů zobrazení genocidy Arménů ve světovém hraném filmu a související socio-kulturní aspekty.

klíčová slova: arménská genocida, hraný film, 20. století, filmová a kulturní studia.

#### Annotation

The thesis is aimed on analysis of depiction of the Armenian genocide in world cinema feature films and related socio-cultural aspects.

keywords: Armenian genocide, feature film, 20<sup>th</sup> century, film a cultural studies.

## OBSAH

|  |    |
|--|----|
| 1. ÚVOD                                | 6  |
| 2. STRUČNÝ HISTORICKÝ PŘEHLED          | 8  |
| 3. RAVISHED ARMENIA (AUCTION OF SOULS) | 11 |
| 4. ČTYŘICET DNŮ MUSA DAGHU             | 16 |
| 4.1. Žánrový posun                     | 17 |
| 4.2. Obraz dobrých a zlých             | 18 |
| 4.3. Obraz genocidy                    | 22 |
| 5. MAYRIG                              | 28 |
| 5.1. Proces s Tehlirianem              | 29 |
| 5.2. Vzpomínání u stolu                | 33 |
| 6. ARARAT                              | 37 |
| 6.1. Kulturní symbolika                | 38 |
| 6.2. Historie a přítomnost             | 41 |
| 6.3. Orální tradice                    | 48 |
| 6.4. Film ve filmu                     | 54 |
| 6.5. Relativizace sebe sama            | 58 |
| 7. SKŘIVÁNČÍ DVŮR                      | 61 |
| 7.1. Mezietská láska                   | 61 |
| 7.2. Historie skrze osobní příběhy     | 64 |
| 8. SROVNÁNÍ FILMŮ O ARMÉNSKÉ GENOCIDĚ  | 69 |
| 8.1. Problém s představením minulosti  | 69 |
| 8.2. Národní povědomí                  | 71 |
| 8.3. Důkazy a svědectví                | 72 |
| 9. ZÁVĚR                               | 77 |
| 10. FILMOGRAFIE                        | 78 |
| 11. SOUPIS PRAMENŮ                     | 79 |
| 12. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA                   | 82 |

# 1. ÚVOD

Genocida Arménů v Osmanské říši, o níž se též mluví jako o první genocidě 20. století, byla bezesporu jednou z nejtragičtějších událostí 1. světové války, ve své době hojně diskutovanou. Paradoxně se však vtiskla do dobové umělecké tvorby jen velmi málo, zejména pak ve srovnání s díly, která vznikla jako reflexe první světové války samotné, nemluvě o dílech odrážející následně druhou světovou válku a holocaust. Arménská tragédie se tak v průběhu minulého století objevovala v tvorbě euro-amerických autorů jen sporadicky.

Přeživší se rozptýlili do celého světa, čímž se značně rozrostla arménská diaspora. První generace uprchlíků však musela ve světě vyřešit nejprve existenční problémy, a tak nějakou dobu trvalo, než vyrostla druhá, která se začala ptát po tom, co se stalo, a další, která tuto skutečnost začala reflektovat. Zásadní roli v této problematice navíc sehrává fakt, že Turecko vždy aktivně tlumilo snahy o připomínání této tragédie a dodnes zcela popírá jakékoli označování událostí z let 1915-18 za genocidu. Na vymizení této katastrofy z celospolečenského povědomí tak reagovali Arméni po celém světě jejím opětovným připomínáním, což se pozvolna rozšířilo i na pole umělecké reflexe. Naprostá většina děl, včetně těch filmových, v nichž je tato genocida klíčovým motivem, tak nevznikla bezprostředně po ní, ale naopak během posledních pár desetiletí, kdy nabyl na intenzitě letitý spor o historii mezi Tureckem a „zbytkem světa“.

Do dnešní doby vzniklo bezmála sto filmů, v nichž se větší či menší měrou téma arménské genocidy objevuje. Z naprosté většiny se však jedná o snímky dokumentární či populárně-naučné.<sup>1</sup> V poslední době vznikl i krátký animovaný film jakožto podobenství. Snímek *Chienne d'histoire* francouzsko-arménskému tvůrce Serge Avedikiana se odehrává v Istanbulu roku 1910, kde se nová vláda rozhodne vyčistit město od toulavých psů jejich deportací na vyprahlý ostrov.<sup>2</sup> V rámci hrané kinematografie však vzniklo pouze kolem deseti snímků. Polovina z nich připadá na produkci sovětské Arménie, kde příběhy, určené primárně arménskému divákovi, jehož nebylo třeba o genocidě poučovat, vesměs podléhaly sovětské ideologii (často se jedná o příběhy mužů, kteří během genocidy ztratí rodinu a pak naleznou štěstí v Sovětském svazu).

---

<sup>1</sup> Francesc Espinet, El cinema (i altres mitjans audiovisuals) sobre el geneocidi armeni. *Revista historia moderna i contemporania* 7, 2009, s. 16-33. Dostupné na <http://webs2002.uab.es/hmic/2009/HMIC2009.pdf> [cit. 13. 6. 2010]

<sup>2</sup> Ocenění v roce 2010 na festivalu v Cannes za nejlepší krátký film. <http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/11024494.html> [cit. 13. 6. 2010]

Tato práce je tedy zaměřena na zbylých pět hraných celovečerních filmů, natočených ve světě a určených nearménskému divákovi. Pro jejich režiséry – většinou příslušníky arménské diaspory – byl klíčový pocit nezasvěcenosti, kumulující se prakticky již od konce 1. světové války, jehož dvěma podstatnými původci jsou absence povědomí o této historické události u širší veřejnosti a systematické popírání ze strany tureckého státu.

Základním předpokladem této práce je, že tyto filmy, vzniklé z potřeby hovořit o zapomenuté genocidě, se ji pokoušejí z tohoto zapomenutí vymanit. Potýkají se tedy s problémem, jak zprostředkovat závažnost tohoto tématu publiku, které o dané události nikdy neslyšelo, a zároveň je dostatečně zaujmout. Přístupy jednotlivých autorů se přitom značně různí. Nejstarší film *Ravished Armenia* (1919) byl natočený pro humanitární účely, adaptace románu Franze Werfela *Čtyřicet dnů Musa daghu* (1982) je patriotistickou agitací, *Mayrig* (1991) je vzpomínkovým vyprávěním, *Ararat* (2002) jakousi esejí na komplikovanost vlastního tématu a *Skřivánčí dvůr* (2007) se pokouší vyprávět milostnou tragédií skrze tragédii historickou.

Cílem práce je tedy zmapovat:

- 1) Jakým způsobem nás narativ – či filmové prostředky obecně – informují o arménské genocidě (např. jak se dokazuje, že skutečně šlo o genocidu, jaká je obrazová reprezentace jednotlivých událostí atd.)
- 2) Jak jednotliví tvůrci využívají historická fakta ke konstrukci narativu (jak je historický výklad převeden do příběhu)
- 3) Jakých se tím dociluje referenčních, explicitních, implicitních či symptomatických významů (poslední zmíněné je ovlivněno socio-kulturním kontextem, který je tak brán rovněž v potaz).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2001, s. 46-48.

## 2. STRUČNÝ HISTORICKÝ PŘEHLED<sup>4</sup>

Arméni jsou autochtonní obyvatelé náhorní plošiny zvané Arménská vysočina, která se rozkládá na území východní Anatólie a jižního Zakavkazska. Počátkem 4. století n. l. přijala Arménie křesťanství jako první stát na světě. Postupem času byla podmaňována nejrůznějšími cizími mocnostmi a od 14. století byla nesamostatná.

|           |   |
|-----------|---|
| 1894-1896 | Tzv. hamidiánské masakry. Turecký sultán Abdul Hamid II. se snaží násilnými represemi vypořádat s rostoucími snahami Arménů o emancipaci. Je pobito asi 200 000 Arménů.   |
| 1908      | Sultán je svržen tzv. mladoturky, jejichž strana Jednoty a pokroku (İttihad) se ujímá moci.   |
| 1912-1913 | Balkánské války. Úpadek Osmanské říše se stupňuje. Turecko ztrácí svá zbylá území v Evropě. Do Turecka proudí masy muslimských uprchlíků z Balkánu. Arméni jsou největší nemuslimskou menšinou v Turecku, která navíc žije částečně i na území Ruské říše.  |
| 1914      | Propuká 1. světová válka. Turecko utrpí od Ruska porážku v klíčové bitvě u Sarikamiše. Arméni jsou nařčeni z kolaborace s nepřítelem a jsou označeni za pátou kolonu. Strach z osamostatnění Arménů a další možné územní ztráty vede mladoturky ke genocidnímu řešení tzv. arménské otázky, ve snaze národnostně homogenizovat upadající Osmanskou říši. Prosazují také ideu panturkismu – expanzi na východ a sjednocení s ostatními turkickými národy. Arménie svou polohou stojí této myšlence v cestě. V čele vlády stojí Mehmet Talat paša (ministr vnitra), Ismail Enver paša (ministr obrany) a Ahmed Cemal paša (ministr námořnictva), hlavní strůjci genocidy. |

---

<sup>4</sup> Ke genocidě Arménů existuje celá řada pramenů, na jejichž základě je zde sestavený nástin vývoje arménské otázky od počátků až do současnosti:

Anne Dastakian – Claire Mouradian, *100 réponses sur le génocide des Arméniens*. Paris: Tournon 2005.

Karel Hansa, *Hrůzy východu*. Beroun: Josef Šefl 1923.

Yves Ternon, *Genocidy 20. století*. Praha: Themis 1997.

Armenian Genocide, [http://en.wikipedia.org/wiki/Armenian\\_Genocide](http://en.wikipedia.org/wiki/Armenian_Genocide) [cit. 14. 8. 2010]

*Armenian Genocide*, (Andrew Goldberg, 2006)



1915-1918

Propuká genocida a probíhá v několika fázích:

- 24. dubna 1915 je v Cařihradu i po celém Turecku zatčeno přes 200 představitelů arménské elity (intelligence, básníci, novináři, spisovatelé, politici, bankéři, předáci, učitelé...). Jsou deportováni do vnitrozemí a zlikvidováni.
- Arménští bojeschopní muži jsou izolováni. Pod záminkou povolání do služby jsou odzbrojeni a nejprve dáni do pracovních táborů, jež mají budovat silnice a železnice. Po vykonání práce jsou všichni zavražděni.
- Zbylá část arménské populace, tvořená nyní převážně ženami, dětmi a staršími lidmi, je vysídlena z domovů kvůli tzv. „přesídlení“ mimo válečné zóny. Vysídlení však probíhá na celém území Anatolie. Deportovaní jsou většinou nuceni jít celou cestu pěšky v nelidských podmínkách. Po opuštění měst jsou konvoje často zmasakrovány. Lidé jsou cestou okrádáni, ponecháváni bez potravin, vedeni oklikami, pobíjeni tureckými vojáky i tzv. speciálními jednotkami, nebo podléhají vyčerpání, hladu a nemocem, ženy znásilňovány. Do cíle, jímž jsou koncentrační tábory v pouštích Sýrie a Mezopotámie, doráží jen nepatrný zlomek původních konvojů.
- Děti a mladé dívky jsou dávány na převýchovu do tureckých rodin. Majetek vysídlených Arménů je okamžitě zkonfiskován státem a do jejich domů jsou nastěhováni uprchlí muslimové z Balkánu. Malá část Arménů se zachraňuje nuceným přestupem k islámu a přijetím turecké identity.

Do konce války je Anatolie prakticky zbavena životaschopné arménské populace. Důsledkem je také velká vlna emigrace arménských uprchlíků, kteří posléze formují rozsáhlou diasporu po celém světě. Ponejvíce se usazují v USA (Kalifornii), Francii, část z nich prchá do zakavkazské části Arménie. Počet obětí genocidy se nejčastěji odhaduje na více než milion.

1918-1920

Po prohrané válce je v Cařihradě ustaven vojenský tribunál, který má vyšetřit a soudit pachatele genocidy. Talaat, Enver a Cemal jsou shledáni vinni ze zločinů proti lidskosti a v nepřítomnosti odsouzeni

k smrti. Rozsudky zůstávají nevykonány, jelikož pachatelé přechají za hranice. Procesy jsou zastaveny kemalistickou revolucí.

1921-1922                      Uprchlí pachatelé genocidy jsou v zahraničí zabiti arménskými atentátníky. Talat paša je zabit v Berlíně Soghomonem Tehlirianem, kterého soud zproští viny.

Po vzniku moderního kemalistického Turecka (1923) se arménská otázka se stává nežádoucí. Nacionalismus je však stále udržovaným pilířem tureckého státu a společnosti. Ukotvuje se ideologie popírání genocidy, která přetrvává dodnes. Oficiální turecká propaganda vykládá dějiny následovně: Arméni byli teroristi a vlastizrádci, jež usilovali o zničení Osmanské říše, napomáhali nepříteli (Rusku) a masakrovali muslimské obyvatelstvo. Cílem opatření, jež byla přijata, nebylo vyhlazení Arménů, ale pouhé přesídlení z válečných zón. Tyto deportace byly nezbytné a oběti většinou podlehly buď chorobám, nebo zahynuly ve střetech během lokálních nepokojů, jakési „občanské války“. Zahynulo maximálně 300 000 Arménů, zato však o dost více muslimů. Snahy Arménů domoci se mezinárodního uznání těchto událostí za genocidu, mají za účel jen očernění Turecka a prosazení finančních a územních nároků. Turecko navíc podniká řadu kroků k potlačení opozičních názorů na domácím i mezinárodním poli.

Arméni se v současnosti snaží domoci oficiálního uznání událostí z roku 1915-18 za genocidu, zejména pak Tureckem samotným. Intenzita jejich aktivit stoupla zejména v posledních 20 letech, což koresponduje i se vznikem většiny filmů o arménské genocidě.

### 3. RAVISHED ARMENIA (AUCTION OF SOULS)

*Režie: Oscar Apfel, USA, 1919*

První hraný snímek na téma arménské genocidy vznikl prakticky v přímé návaznosti na tyto tragické události. V roce 1918 vyšly v New Yorku knižně očitá svědectví tehdy sedmnáctileté Arshaluys „Aurory“ Mardiganianové, která během genocidy přišla o celou svou rodinu, sama pak byla prodána do harému, avšak podařilo se jí uprchnout do Ruska a odtud posléze do Ameriky. Kniha *Ravished Armenia*<sup>5</sup> (Znásilněná nebo Uchvácená Arménie), líčící její útrapy, byla záhy adaptována do stejnojmenného filmu, známého též pod názvem *Auction of Souls* (Dražba duší).

Film, v němž Aurora Mardiganianová hrála samu sebe, měl premiéru již v únoru 1919. Vznikl v Hollywoodské produkci First National Pictures a režie se ujal Oscar Apfel, někdejší režisér studia Paramount, herec a spolupracovník Cecila B. de Milla. Výsledný snímek trval 85 minut a ve své době vzbudil značný ohlas. Národní komise pro recenzování filmů (National Board of Review of Motion Pictures) jej hodnotila po zábavní, výchovné, umělecké i morální stránce velmi vysoko.<sup>6</sup> Přese všechno se však snímek do dnešní doby nedochoval, s výjimkou dvacetiminutového fragmentu, u něhož ale není jisté, jedná-li se o sekvenci z původního filmu. Spíše jde o sestřih různých – možná i nepoužitých – záběrů, čemuž nasvědčuje, že se vedle sebe vyskytují výjevy, které by měly být (alespoň podle knihy) od sebe časově vzdálené, a tedy propojené delšími dějovými úseky. Rovněž chybějí mezititulky a ve srovnání s knihou neodpovídá zčásti ani chronologie scén, to však může být dáno i scenáristickou licencí.

Záběry každopádně poskytují určitou představu o estetice díla, kterou ovlivňovalo několik faktorů. Specialistka na vztah audiovizuální kultury a lidských práv, Leshu Torchinová, si všímá křesťanského aspektu díla a také určité návaznosti na vizuální odkazy k arménské krizi, které se objevovaly v západním tisku v podobě obrázkových komentářů či karikatur již od hamidiánských masakrů z konce 19. století.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Aurora Mardiganian, H. L. Gates (ed.), *Ravished Armenia: The Story of Aurora Mardiganian*. New York: Kingfield Press 1918.

<sup>6</sup> Ravished Armenia- online exhibition, [http://www.genocide-museum.am/eng/online\\_exhibition\\_6.php](http://www.genocide-museum.am/eng/online_exhibition_6.php) [cit. 14. 8. 2010]

<sup>7</sup> Leshu Torchin, Ravished Armenia: Visual Media, Humanitarian Advocacy, and the Formation of Witnessing Publics. *American Anthropologist* 108, 2006, č. 1, s. 216.

„Dřívější způsoby spodobňování ustanovily určitý vzor; *Ravished Armenia* pak čerpala z těchto ikonických tropů, které zapojují a stimulují tuto svědčící veřejnost (*witnessing public*), přičemž činí koncept vzdáleného utrpení čitelným (a stravitelným). [...] Kinematografie si osvojila literární dráždivost orientálního harému a turecké krutosti už roku 1909 ve filmech jako *In the Sultan's Power* [V sultánově moci]. *Ravished Armenia* evokovala tuto tradici svým názvem i obsahem.“<sup>8</sup>

Publikum tedy bylo připraveno na určité stereotypy, jako na „Hrozivého Turka, zabraného ve vraždění, znásilňování a plenění,“ jak bylo uvedeno na jednom mezititulku ze začátku filmu.<sup>9</sup> Podobně i ilustrace na dobovém plakátu k filmu zachycovala v přikrčeném postoji snědého Turka s šavlí v ruce, jak unáší pod paží bílou křesťanku – Arménku (obr. 1). Původní press-kit obsahoval příslib vyobrazení „opravdových harémů“, což neodkazovalo jen k Aurořině příběhu, ale sloužilo i jako komerční lákadlo.<sup>10</sup>

Lze se však domnívat, že se tyto karikující prvky týkaly více propagačních materiálů k filmu než filmu samotného. Z dochovaného fragmentu lze vyčíst, že co do reálií se tvůrci snažili naopak o co možná nejrealističtější rekonstrukci. Záběry, zejména zachycující-li některé obecné události, působí takřka dokumentárně (turečtí vojáci odvádějí arménské muže, průvod deportovaných jdoucí pouští, bída provizorních táborů, davové násilí; obr. 2). Strádání během deportace ilustrují drobné výjevy, například když se hrdinové snaží získat vodu ždímáním vlhkého kusu látky.

Do celkové ilustrativnosti filmového vyprávění nakonec zapadá i zobrazení násilí či smrti, které je představeno rovněž explicitně: Arménští muži, poté, co byli odděleni od žen, jsou tureckými četníky seřazeni do řady a zastřeleni. Ostatní jsou probodáni bajonety. Z přeplněných přívozů jsou Arméni házeni do řeky. Znásilněná dívka umírá své matce v náručí. Jiná dívka je lanem přivázaná ke koni a za nohy vláčena pouští cválajícím jezdce atd. Dobový článek uvádí, že přestože jsou některé scény hrůznější, než kdy nějaké filmové scény byly, jsou nezbytné pro vzbuzení plného uvědomění lidí ohledně podmínek panujících v Arménii.<sup>11</sup>

V jedné z nejkrutějších scén se arménské dívky v zajetí kočovného kmene – dle knihy Čechenů<sup>12</sup> – stanou obětí tzv. "mečové hry". Skupinka únosců se rozestoupí, čímž se nám odhalí, že upevňovala do země meč ostřím vzhůru. V dalším záběru vidíme, že mečů je takto

<sup>8</sup> Leshu Torchin, c. d. (pozn. 7), s. 217.

<sup>9</sup> Tamtéž

<sup>10</sup> Tamtéž

<sup>11</sup> Anon., Show „*Ravished Armenia*“. *New York Times* 17. 2. 1919. Dostupný na <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00E16FB3A5D147A93C5A81789D85F4D8185F9> [cit. 4. 8. 2010]

<sup>12</sup> Aurora Mardiganian, H. L. Gates (ed.), c. d. (pozn. 5), s. 174-182.

zapuštěna do země celá řada. Přípravy jsou dokončeny a Čechy se radostně rozebíhají. Po obou stranách řady mečů je nyní shromážděný nadšený dav, jenž povzbuzuje jezdce. Ten podél mečů cválá směrem ke kameře a drží dívku. Střih na přihlížející Arménky, které se v náhlém zděšení odvrátí a strachy se obejmou, naznačuje hrůznost, jež se právě mimo záběr udála. Uprostřed řady mečů vidíme ležící tělo a dav okolo jásá nad jezdcovou „trefou“. Střih na polodetail umírající dívky v bílých šatech, nabodnuté na meč, je dořečením celé scény. Potvrzuje divákovu tušení o pravidlech této „hry“, a zároveň zvýrazňuje její zvrácenost.

Filmem opakovaně prostupuje motiv mučednictví, a to jak mučednictví jednotlivce, tak i celého národa. Ostatně i to bylo v té době námětem některých obrázkových komentářů.<sup>13</sup> Právě zde se nejvíce projevuje již zmíněný křesťanský aspekt díla. *Ravished Armenia* ostatně byla zamýšlena jako součást „fundraisingové“ kampaně americké humanitární organizace pro pomoc Arménům<sup>14</sup>, která vzešla z misionářských iniciativ, jež na Blízkém východě poskytovaly svého času pomoc či vzdělání místnímu křesťanstvu. Výtěžek z prodeje vstupenek pak šel na humanitární účely.<sup>15</sup>

Slovy Leshu Torchinové tedy šlo o to, „převést city [diváků] do okamžitých činů“, a „jedním z klíčových způsobů vyvolání soucitu a pobouření bylo zvýraznit náboženský rozměr tureckých zvěrstev vůči křesťanům.“<sup>16</sup> (Motivace strůjců genocidy přitom nebyla náboženská, avšak vytěžila z druhořadého postavení křesťanů v osmanské společnosti. Turečtí vojáci, civilisti i Kurdové tedy cítili oprávnění tyto d'aury (nevěřící) perzekvovat.<sup>17</sup> Podle některých svědectví dokonce mulláhové naváděli muslimský lid slovy, že zabíjení křesťanů otevírá brány do nebe<sup>18</sup>). Již úvodní titulek filmu informoval diváky o Arménech jako mírumilovném a pracovitém lidu a prvním národě, jenž přijal křesťanství, a o Arménii jako zemi, kde ležela rajská zahrada a kde přistál Noe se svou archou na Araratu.<sup>19</sup> Divák pak během filmu spatřuje Auroru, která byla nucena k přestupu na islám, ale vzhledem ke svému silně křesťanskému založení vždy odmítla, což jistě napomohlo představit její příběh rovněž jako osudy dívky, která se nevzdala své víry.

V dochovaném fragmentu se také opakovaně vyskytuje zabíjení arménských duchovních – jednou je kněz probodnut tureckým důstojníkem, podruhé náčelníkem kočovných banditů, kteří vyplení celý kostel a povraždí duchovenstvo. V jiné scéně uvězní

<sup>13</sup> Leshu Torchin, c. d. (pozn. 7), s. 218.

<sup>14</sup> American Committee for Armenian and Syrian Relief, později Near East Relief.

<sup>15</sup> Leshu Torchin, c. d. (pozn. 7), s. 214.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 215

<sup>17</sup> Henry Morgenthau, sr., *Ambassador Morgenthau's Story*. New York: Doubleday, Page & company 1918. s. 322-323

<sup>18</sup> *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006).

<sup>19</sup> Leshu Torchin, c. d. (pozn. 7), s. 218.

dav tureckých vesničanů místní Armény v čele s jejich knězem do kostela, který zapálí. Střídají se záběry zvenčí a zevnitř. Zvenčí anonymní dav přiživuje oheň dávkami petroleje, zatímco vevnitř uprostřed plamenů promlouvá kněz, obklopený svými věřícími, k Bohu. Jeho pohled a gesta směřují vzhůru až do poslední chvíle, kdy se v žáru skácí na zem.

Snad nejikoničtější scénou je však ukřižování arménských dívek. Podle Aurořina knižního svědectví narazil jejich průvod během deportace na šestnáct dívek, které Turci ukřižovali u cesty na hrubých dřevěných křížích pomocí velkých silných hřebů.

„Nevím, jak dlouho tam těla byla, ale supi se už slétli. (...) [T]ěla [dívek] halily jen jejich vlasy, čechrané větrem. ‚Vidíte‘, řekly naše strážce; ‚vidíte, co se vám v Malatii stane, když nebudete poddajné.‘“<sup>20</sup>

Zpracování téhož výjevu ve filmu se silně opírá o ikonografii Kristova umučení (obr. 3, 4). Podle zachovaných záběrů tato scéna následuje za sekvencí s kočovnými únosci a „mečovou hrou“, čili jsme svědky toho, jak násilníci přímo vztyčují kříže se svými oběťmi, které jsou ještě živé. Celkový záběr ubíhající řady křížů symbolizuje umučení národa. Detail na jednu z dívek na kříži, která obrací pohled vzhůru a promlouvá k Bohu, zatímco jí nad ramenem sedí sup s roztaženými křídly, pak přímo evokuje poslední Kristova slova, „Pane, proč jsi mne opustil?“ Nejde tedy o epizodický pohled, jenž se znenadání průvodu naskytne, jak je tomu v knize (ale také ve *Skřivánčím dvoru*), ale motiv je přímo zapracován do hlavního děje a je jednou z dramatických gradací, zakončenou kruhovou zatmívačkou.

Děj oproti knize doznal určitých dramaturgických změn. Jednou je vytvoření určité milostné zápletky, v níž Auroru po dobu deportace tajně sleduje mladý pastevec Andranik<sup>21</sup>, který je do ní zamilovaný a párkrát se mu podaří ji vysvobodit.<sup>22</sup> Tím se naplňuje klasické schéma hollywoodského filmu, kdy se hrdinové filmu potýkají se dvěma typy problémů, které se musí vyřešit – jedním je milostná zápletky a druhým nějaká nepřízeň okolností (v tomto případě propuknutí genocidy).<sup>23</sup> Druhým výrazným přízpůsobením je využití postavy slečny Grahamové, mladé britské misijní učitelky, z jejíhož sirotčince Turci odvěkli arménské dívky

<sup>20</sup> Aurora Mardigianian, H. L. Gates (ed.), c. d. (pozn. 5), s. 132-133.

<sup>21</sup> Andranik je v tomto případě amalgámem dvou skutečných postav – učitele Andranika, který by zasnouben s Aurořinou sestrou, avšak byl záhy zabit, a pastevece rodiny Mardigianianů, starého Vardapeta, který vysvobodil Auroru z harému jistého Ahmeda beye. Viz Aurora Mardigianian, Aurora Mardigianian, H. L. Gates (ed.), c. d. (pozn. 5), s. 48, 60, 239-240.

<sup>22</sup> Anon., Story of Turkish atrocities told in Auction of Souls. In the Theatres. *Spartanburg Herald*, 8. 7. 1919, s. 7.

<sup>23</sup> David Bordwell, Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. In: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1985, s. 19.

a ji samotnou také unesli.<sup>24</sup> Ve filmu nejenže slečna Grahamová není unesena, ale je odhodlaná zůstat se svými svěřenkyněmi, a tak se převlékne za Arménku a připojí se ke konvoji deportovaných.<sup>25</sup> V příběhu tak Arméni, kteří by mohli být pro mnohé diváky zcela neznámým etnikem, získávají podporu i příslušníků západních mocností, s nimiž se lze snáze ztotožnit a přenést tak své sympatie i na jejich arménské přátele. Jako přítel Arménů ve filmu vystupoval sám za sebe i někdejší americký velvyslanec v Istanbulu, Henry Morgenthau, který se pokoušel zasadit v jejich prospěch.<sup>26</sup> Samotné účinkování Aurory Mardiganianové v jejím vlastním příběhu a její následná přítomnost na projekcích pak zesílily emocionální odezvu u publika a naléhavost filmového sdělení.<sup>27</sup>

Film *Ravished Armenia* je snímkem jedinečně kombinujícím osobní svědectví, humanitární aktivismus a filmové umění, byť pro svůj účel využívá i některé dobové stereotypy o Orientu a apeluje na silné křesťanské založení americké veřejnosti. Je prvním snímkem zpracovávajícím arménskou genocidu, a to klasickým hollywoodským způsobem, což by jej mohlo zařadit na počátek tradice filmů, které by pojímaly totéž téma. Tuto hypotetickou tradici však narušilo jak jeho nedochování, tak i mezera několika desetiletí vyplněná převážně mlčením o této historické události, či jejím popíráním ze strany Turecka.

---

<sup>24</sup> A. Mardiganian, H. L. Gates (ed.), c. d. (pozn. 5), s. 63-64.

<sup>25</sup> Anon., Story of Turkish... (pozn. 22)

<sup>26</sup> Tamtéž

<sup>27</sup> Leshu Torchin, c. d. (pozn. 7), s. 216.

## 4. ČTYŘICET DNŮ MUSA DAGHU

*Režie: Sarky Mouradian, USA, 1982*

Když se v polovině 30. let 20. století rozhodlo hollywoodské studio MGM zfilmovat nový román Franze Werfela *Čtyřicet dnů Musa daghu* (Vierzig tage des Musa dagh),<sup>28</sup> vyvinulo Turecko diplomatický nátlak na americkou vládu, ve snaze realizaci filmu zabránit. To se také podařilo a práva na zfilmování knihy zůstala nevyužita až do začátku 70. let, kdy je odkoupil jistý americko-arménský investor jménem John Kurkjian s podmínkou, že pokud projekt nezrealizuje během deseti let, propadnou práva zpět studiu. Šest týdnů před vypršením lhůty se Kurkjian rozhodl, že film natočí.<sup>29</sup> Zpracování scénáře i režii filmu svěřil relativně nezkušeným tvůrcům arménského původu; režisér Sarky Mouradian měl za sebou jen pár hraných snímků s arménskou tematikou, nevalné filmařské kvality a poplatných lidovému vlastenčení.<sup>30</sup> Snímek, natočený za 1 milion dolarů, oproti původně předpokládaným 10 milionům, nakonec nebyl ani uveden v kinech. Z hrstky kritik, které sklídl, byly všechny negativní a nakonec skončil ve videodistribuci.<sup>31</sup>

Děj předlohy Franze Werfela vychází ze skutečné události, kdy se arménské obyvatelstvo hory Musa dagh v Antiochii rozhodlo vzepřít tureckému nařízení o deportaci a bránit se tak vyhlazení. V létě 1915 se opevnilo na vrcholu hory ležící při pobřeží Středozemního moře a čelilo přesile tureckých vojsk zhruba měsíc, než bylo vysvobozeno francouzskými loděmi. Hlavním hrdinou románu je Gabriel Bagratjan, Armén z Paříže, který se se svou francouzskou ženou Juliettou a synem Štěpánem, vrací do rodného kraje. Brzy však vypukne genocida a Gabriel je místními vesničany zvolen jako vůdce jejich povstání.

Síla a přesvědčivost Werflovu eposu spočívá v kombinaci propracované psychologie postav, umného zachycení atmosféry, napínavého vyprávění, smyslu pro detail a pečlivého studia faktů.<sup>32</sup> Autor nezachycuje pouze události týkající se obrany Musa daghu, ale znovuoživuje celý svět obyvatel „Mojžíšovy hory“, potažmo Osmanské říše. Film *Čtyřicet dnů Musa daghu* je však dílem, které naopak „oslovuje násilnou a pomstychtivou stránku [arménské] lidové obrazotvornosti.“<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Zde uváděná transkripce jmen je přejata z vydání Franz Werfel, *Čtyřicet dnů*. Praha: Vyšehrad 1988.

<sup>29</sup> David Welky, *Global Hollywood Versus National Pride: The Battle to Film The Forty days of Musa Dagh*. *Film Quarterly* 59, 2006, č. 3, s. 38-41.

<sup>30</sup> Dickran Kouymjian, *Filmmaking in the Armenian Diaspora in America*. Dostupné na <http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/speechs/filmmaking.htm> [cit. 28. 8. 2010]

<sup>31</sup> David Welky, c. d. (pozn. 29), s. 41

<sup>32</sup> Peter S. Jungk, *Franz Werfel: příběh života*. Praha: Sefer 1997, s. 200.

<sup>33</sup> D. Kouymjian, c. d. (pozn. 30).



#### 4.1 Žánrový posun

Tvůrci filmu si sedmisetstránkovou předlohu modifikovali v několika podstatných ohledech. Přejali pouze ústřední dějovou linii s hlavními postavami, kterou převyprávěli za užití schematických klišé. Podstata střetu na Musa daghu je smrštěna na boj vůdců dvou zneprátelených skupin, čímž se využívá schématu typického pro řadu westernů či dobrodružných příběhů, například Robin Hood proti šerifu z Nottinghamu, Pat Garrett versus Billy the Kid, Vinnetou a Colonel Brinkley atd. Podobně i zde proti sobě stojí Gabriel Bagratjan v čele Arménů a turecký gubernátor jako úhlavní zloduch, který byl za tímto účelem do příběhu připsán. Ten má za úkol zlikvidovat pomocí vojska Armény na Mojžíšově hoře.

Tomuto schématu je pak nutně přizpůsobena i hlavní dějová linie, jejíž stavba opět kopíruje některé zavedené motivy dobrodružných žánrů. Bagratjan má jako typický hrdina svého druhu v boji, jímž je dezertér Kilikjan. Na opačné straně stojí gubernátor, který je zobrazen jako bezskrupulózní padouch. Džamal, jeho podřízený, je Turek a rodinný přítel Bagratjanů („ten hodný“ na nepřátelské straně). Po neúspěšných pokusech zpacifikovat Armény na hoře, jež končí citelnými ztrátami tureckých vojsk, přichází gubernátorovi na pomoc turecký generál. Nešťastnou náhodou se však dostává do zajetí Gabrielův syn Štěpán. Gubernátor chlapce odporným způsobem zabije (klíčová ztráta na straně dobra) a Džamal jako jediný vhodný odnáší jeho tělo na horu. Za tento nelidský čin slovně napadne gubernátora, který jej za to zastřelí (zlo krutě zlikviduje odpůrce ve vlastních řadách). Ke konci se Gabriel s Kilikjanem pomstí (obvyklý westernový motiv<sup>34</sup>), když zastřelí gubernátora a generála (hlavní padouch mrtví). Vzápětí mají v patách turecké vojáky a Kilikjan je při útěku zasažen. Za otřepaných dialogů<sup>35</sup> umírá Gabrielovi v náručí (smrt hrdinova druhá v boji). Bagratjan nakonec dostihne ostatní vesničany, které už zachraňují Francouzi, a zůstává naživu.

Jediné, co z této synopse odpovídá knižní předloze, je pád Štěpána do zajetí Turků a záchrana Francouzy. Proti Bagratjanovi se ve skutečnosti střídá více různých velitelů, ke Kilikjanovi přistupuje Gabriel rezervovaně, rodinných přátel mezi Turky má více, Štěpán nezemře na následky pedofilního znásilnění, ale je ubodán, Kilikjana zabije Bagratjan a sám je pak smrtelně zasažen na Musa daghu tureckou kulkou. Vzhledem k délce a náročnosti románu je určité zjednodušení děje pro film pochopitelné. V tomto případě, však toto

<sup>34</sup> David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2001, s. 96.

<sup>35</sup> KILIKJAN: (*kašle*) Jen běž. Lidé tě tam potřebují. Budu v pořádku.

zjednodušení vede k úplné změně žánru. Ve výsledku je historicko-psychologické dílo přestavěno na válečně-dobrodružnou podívanou, v níž není konflikt založen na konfrontaci malého počtu potenciálních obětí s nepřátelským systémem, jemuž se ubrání díky odvaze, důvtipu a štěstí, ale na dichotomii „kladní hrdinové – padouši“ (respektive Arméni – Turci), kdy kladní hrdinové musejí vyhrát již z principu. Již tato žánrovost je určitým nadbíháním divákům, jelikož počítá se vžitým vnímáním dobrodružných příběhů, v nichž se očekávají „dobří“ a „zlí“, kdy jedném je třeba přát a druhé nenávidět.

## 4.2 Obraz dobrých a zlých

Zploštění syžetu s sebou nese i zploštění postav, které jsou zbaveny prakticky veškeré psychologické hloubky a prokreslenosti, jíž mají v románu. V něm jsou postavy pojaty především jako lidé s určitými charakterovými vlastnostmi a až potom jako představitelé určité národnosti, kdežto ve filmu kvůli chybějící psychologii zbývá k jejich identifikaci prakticky jen etnicita. Proto je i navzdory epizodickým postavám kladných Turků (poručíka Džamala či vrchního představitele řádu dervišů) stále silně patrné národovecké ladění filmu, jež vyhraňuje Armény jako kladné a Turky jako zlotřilé. Svou šablonovitostí tak odpovídají více figurám z dobrodružných komiksů, což je dalším příznakem žánrového posunu filmové verze *Čtyřiceti dnů*. Dochází tedy přesně k tomu, čeho se sám Werfel cíleně vyvarovával.<sup>36</sup>

Gabriela Bagratjana ztvárňuje indický herec Kabir Bedi, jenž se proslavil rolí Sandokana ve stejnojmenném seriálu, což se znatelně odráží v machistickém vyznění jeho postavy. Bagratjan je zde představený jako rozený vůdce, typologicky se blíží více akčnímu hrdinovi typu Zorra či d'Artagnana, než člověku v psychologicky náročné situaci, na němž leží velká zodpovědnost. Jeho kostýmem bývá světlý oblek, jako symbol šlechtnosti a urozenosti, nebo také volné košile, v nichž evokuje španělské tanečníky tanga (obr. 5). Reprezentuje postavu ryzího gentlemana, bojovníka i milovníka a patetická hrdost jeho promluv nejvíce vyznívá při pronášení klišé dialogů ve zlomových chvílích, jejichž nasnímání je podobně sebeparodické jako pronášené fráze:

KNĚZ TER-HAJKAZUN: Gabrieli, ty neznáš své vlastní lidi. Nikdy se neučili bojovat.

BAGRATJAN: (*Vzdorně, pateticky*) Je tedy nejvyšší čas, aby se to naučili, otče! (*Dramatická pauza*) Jste se mnou, nebo proti mně? (*Za doprovodu smyčců kamera střídavě najíždí na tvář přemítajícího kněze a rozhodně se tvářícího Bagratjana*).

---

<sup>36</sup> P. S. Jungk, c. d. (pozn. 32), .s. 206.

Spolu s Bagratjanem stojí v popředí arménské komunity vojenský zběh a partyzán Kilikjan – v románu postava rozporná, s níž nesympatizují zdaleka všichni členové obce, zato vcelku bezproblémová ve filmové verzi, dále kněz Ter-Hajkazun a připsaná postava kováře-puškaře Simona. Tím se hlavní osobnosti obce redukují pouze do vojensko-náboženské sféry. Pro patriotismus, na němž je film vystaven, je tak zjevně nejpodstatnější bojově-hrdinská složka příběhu, čemuž také nasvědčuje, že neméně potřebné postavy učitele, lékárníka či správce jsou vynechány.

Nepřátelská strana je pak vyobrazena tak, aby vyvolala okamžité nesympatie. Již první scéna filmu zahajuje film obrazem deportace. Turečtí vojáci ženou značnou rychlostí průvod Arménů za surového bičování, bití pažbami pušek a halekání, zatímco oběti porůznu padají či sténají. Divák je hned ze začátku vystaven výjevu, který jej má okamžitě determinovat jako sympatizanta Arménů a odpůrce Turků.

Následuje obraz z kanceláře strůjců genocidy, Envera a Talata paši. Projev Envera se skládá prakticky jen z obřadného sezení za téměř prázdným stolem, povýšeného výrazu tváře, úlisné či pohrdavé mluvy při jednání s oponenty a záludných pohledů, jež během rozhovorů s nimi vysílá směrem k Talatovi (obr. 6). Ve výsledku sledujeme jen přehnaně okatou snahu herce zahrát pokrytectví. Talat se sice více ovládá, avšak občas u něj propukne afektovaný výbuch zlosti. Zcela absurdně se tak například jeví situace, kdy po neustálém zapírání genocidního úmyslu před americkým velvyslancem Talat v záchvatu zlosti vyzradí úmysly mladoturků:

HENRY MORGENTHAU, americký velvyslanec: *(rozčileně, pateticky, za doprovodu dramatické hudby)* Jak vůbec chcete být přijati civilizovaným světem, když máte za sebou toto barbarství? Nechápu. Arméni byli vždy kulturní a finanční páteří Osmanské říše...

TALAT: *(vymrští se zuřivě z křesla)* Ujasněme si jednu věc, pane Morgenthau. My jsme páteří naší země! My! A jsme to my, kdo sjednotí území táhnoucí se od Bosporu až k hranicím Číny do Pan-turkické říše s jedním jazykem a jedním náboženstvím! Tureckým! A ano! Odstraníme každého<sup>37</sup>, kdo nám vstoupí do cesty.

Na konci scény velvyslanec odchází a Talat se obrací na Envera:

TALAT: Proč tolerujeme toho zkurvysyna?

---

<sup>37</sup> V originále zazní spojení „any people“, což lze přeložit jako „všechny lidi“ nebo také „každý národ“.

Nejenže Talat zcela upřímně přiznává fanatický nacionalismus Ittihadu i s celou ideologií pan-turkismu, ale zároveň uráží amerického velvyslance za jeho zády, což má Talatovi zjevně zajistit nesympatie publika, zvláště pak amerického. Scenárista vkládá tureckým postavám do úst jakoby spontánní promluvy, kterými nám téměř doslovně vysvětlují své úmysly nebo odkrývají zkažený charakter. Nesympatičnost tureckých postav je primárně vnějšková, počínaje vzhledem, přes nepokrytě nenávistné repliky, konče nelidským jednáním.

Nejpříznačnější postavou je v tomto ohledu gubernátor, jakožto hlavní padouch. Je vyobrazen coby povýšený sadistický zloduch, jehož jméno neznáme, což už jej samo o sobě nehumanizuje. (Ostatními postavami je oslovován jako efendi – „pán“). Jeho prohnitost je ostatně od začátku vystavována najevo v každé scéně, kde vystupuje.

Poté, co se část vesničanů v čele s Bagratjanem uchýlí na horu, vydá se gubernátor s vojenským šikem do jejich vesnice, kde obsadí Bagratjanovu vilu a uzurpuje si arménské dívky, které zůstaly ve vsi s dalšími obyvateli, jež se rozhodli nebojovat. Následuje scéna, v níž je rozvalen na pohovce ve vile se skleničkou v ruce a tři arménské dívky mu se smutkem ve tváři masírují nohy a krk, zatímco on pronáší věty jako „Myslím, že si tě přidám do harému,“ nebo „Brzy bude tahle vila moje.“ Co chvíli pak některou uhodí, přitáhne za vlasy nebo plácnutím po zadnici zažene do ložnice s poznámkou „Jsem tam za chvíli.“

Druhý den však Arméni gubernátorův útok odrazí a večer uspořádají oslavu vítězství, k níž je jako kontrast k radosti a veselí střižena scéna, v níž dává gubernátor na odiv svou pomstu. Kamera nejdříve zabírá zpod hory v detailu její vršek a postupně ojíždí, čímž se nám v popředí odhalí celek se dvěma oběšenci. Disharmonický souzvuk a údery tympanů v hudebním podkresu akcentují nečekaně vyjevenou hrůznost. Pod oběšenci stojí zády k nám gubernátor a posměšně volá na Bagratjana (viz níže). Prostřih zepředu na gubernátora odhaluje u jeho nohou zakrvavené mrtvolky vesničanů, kteří zůstali ve vsi. Mezitím ruční kamera, jež má zřejmě navozovat dojem dokumentární autentičnosti, přejíždí od jednoho těla ke druhému (obr. 7). Žena má useknutou ruku, mladík proříznutý krk, starší zakrvácený muž je přivázaný ke stromu. Scéna končí podobně jako začala. Kamera odjíždí od tváře smějícího se gubernátora a rámuje jeho postavu dvěma oběšenci a mrtvolami na zemi, to vše v nadhledu viděném jakoby Bagratjanem z hory (obr. 8).

GUBERNÁTOR: (*posměšně*) Bagratjane! Podívej na svoje lidi. Takhle s nimi nakládáme.

Tohle je to, co se stane vám všem. Pojď si dolů pro své arménské mrtvolky. Podívej na vaše ženy, děti. Podívej na vašeho pastora. („*Ďábelsky*“ *se směje*) Hahahahaha!

Nejenže má gubernátor sadistické potěšení z masakru a pomsty, ale dokonce nahlas prohlašuje, že takto Turci zacházejí s Armény. Spolu s blízkými pohledy na zohavená těla nevinných lidí či záběrem gubernátora hrdě stojícího mezi oběťmi se tak vytváří čistě exploatační scéna. Výjevy se snaží šokovat a pouze utvrzují apriorní postoje typu „Turci s potěšením masakrují Arménů a jsou na to hrdí“. Pravdivost těchto soudů i samotných zvěrstev má být potvrzena tím, že se gubernátor k bestialitě svých činů sám přiznává. Avšak přiznává se na z vulgarizovaném základě: své skutky doznává hrdě, ale jelikož není vyřčena žádná příčina, proč by na ně hrdý být měl, zbývá pouze vysvětlení, že je z podstaty zlý či deviantní.

Tuto tezi nakonec dokládá i scéna, kdy do gubernátorova zajetí padne Gabrielův syn Štěpán. Gubernátor mu rozhalí košili, zatímco strážce chlapce ještě drží. Nejprve vzrušeně přejíždí očima po Štěpánově těle, načež se obrátí k tureckému generálovi a německému plukovníkovi – svým hostům ve vile – a sdělí, že chlapce vyslechne sám. Chlípně mu ještě přejede palci po hrudi a nakáže strážím odvést hoča nahoru a připoutat k posteli.

Poté vidíme v polocelku gubernátora, od něhož kamera odjíždí a pozvolna zabírá postel v popředí, k níž je připoutaný břichem dolů a tváří ke kameře svlečený a štkající Štěpán (obr. 9). Gubernátor se začne v pozadí postupně svlékat. Když dojde na kalhoty, kamera se začne pomalu spouštět ke Štěpánově tváři a zabere ji v detailu. Smyčce mezitím v podkresu evokují stoupající napětí. Následuje střih na podhled na schodiště ve vile, do něhož se ozývá Štěpánův řev. Německý plukovník se zděsí, ale turecký generál jej mírní takřka parodickou výmluvou „Zvyky jsou tu jiné.“ Když pak plukovník rozhořčeně odchází na generálovo doporučení „relaxovat do tureckých lázní“, generál počká, až odejde, a pak si pro sebe v detailním záběru pohrdavě dodá: „Německý prase.“ Padouch opět z vůle scenáristovy polopaticky vysvětluje své nitro, tentokrát kvůli „prokázání“, že Turci jsou ve skutečnosti pokrytci, kteří nemají v lásce nikoho, ani své německé spojence.

Scéna Štěpánova znásilnění je exploatačním vrcholem celého filmu, kdy jde pouze o to ukázat gubernátora, představitele tureckých praktik, jako nepřekonatelnou zrůdu. Privlastněním Bagratjanovy vily je z něj učiněn zloděj (arménského majetku), uchvácením dívek násilník (arménských žen), zmasakrováním nevinných vesničanů masový vrah (arménských občanů) a znásilněním Štěpána zvrhlík. Přestože je známa celá řada svědectví o podobných zvěrstvech, jejich koncentrace do jediné postavy, jež navíc postrádá přesvědčivou psychologii, ji pouze zbavuje životnosti a činí z ní pouhý terč či ventil nenávisti. Film totiž selhává v ozřejmení hlubších kulturně-historických či politických příčin, které za nevraživostí vůči Arménům stály, a které tak uskutečnění genocidy umožnily.

### 4.3 Obraz genocidy

Jsou-li všechny postavy prvoplánové, a zároveň mají být nositeli informací o genocidě, na jejímž pozadí se příběh odehrává, stává se i spodobnění historických okolností povrchním. Nejde ani tak o pravdivost údajů, jako spíše o způsob či tón, jakým jsou podány. V něm se střídají arménské silně vlastenecké prvky a neustálé akcentování turecké ničemnosti.

Film zahajuje prolog v duchu řady klasických historických velkofilmů, kdy vážný hlas vypravěče uvádí diváka do historického kontextu, často za obrazového doprovodu mapy oblasti, kde se příběh odehrává, a monumentální orchestrální hudby (viz *Ben Hur*, *Desatero přikázání*, ale například i *Casablanca*). Prolog *Čtyřiceti dnů* symbolicky otevírá ilustrace Araratu, národní arménské hory ležící dnes na území Turecka, a následující komentář:

„Země Araratu. Legendární místo spočinutí Noemovy archy. Během svého největšího rozmachu v roce 95 před Kristem se hranice Arménie rozkládaly po celém Blízkém východě.“

Samotná informace o někdejší maximální rozloze Arménie je historickým faktem, avšak v tomto případě i narážkou, že třetina Turecka je ve skutečnosti Arménie. Následuje názorná mapa (obr. 10) a další ilustrace jakoby z arménské učebnice dějepisu, během nichž komentář zmiňuje milníky arménské historie, zejména v souvislosti s prvním přijetím křesťanství na světě, a pak zkratkovitě přejde k turecké nadvládě.

„(...) Ve 13. století osmanští Turci napadli a obsadili Arménii a nakonec v roce 1915 vyhnali 1,5 milionu Arménů do syrské pouště, aby je vyhladili. Ale hrstka vzdorných Arménů z Musa daghu se nedala a vzepřela se turecké armádě. Povstali z krve a hřmění bitvy, aby vytvořili to, co světu vešlo ve známost jako čtyřicet dnů Musa daghu.“

Výklad zakončuje tatáž mapa a nájezd na zakreslené místo hory Musa dagh. Podobně jako u filmu *Ravished Armenia*, se i zde v úvodu divák setkává s týmiž klíčovými pojmy či dokonce formulacemi, které reprezentují výjimečnost Arménie (Ararat, křesťanství atd). Znovu zde zaznívá motiv o utlačovaném křesťanském národě, který si zachoval svou víru. Patos posledních vět patriotsky heroizuje hlavní hrdiny ještě před započatím příběhu.

Film pak uzavírá v podobném duchu i epilog. Gabriel sestupuje k francouzským záchranným člunům, které již nabírají Armény z hory, když vtom se zastaví a ohlédne za horou. Kamera panorámuje po krajině, pak střídavě zabírá portréty ostatních hrdinů, kteří naposledy hledí zpět k hoře a k tomu zaznívá s patřičným patosem tento komentář:

„Čtyřicet dnů Musa daghu. Brzy po záchraně Francouzy se začalo vynořovat stále více hrůzných příběhů z krví prosáklých hor a pouští. Ale světu to bylo jedno. Útoky pokračovaly a do roku 1922 byla Arménie zcela prosta Arménů. Pětadvacet let poté, když Hitlera jeho poradci varovali, že budoucí generace Němců budou trpět za to, co dělá Židům, odpověděl: Nesmysl, kdo si dnes pamatuje na Armény? Nyní, o 60 let později, znovu povstává z popela a údů, z hlubin beznaděje duch a víra těchto hrdých lidí, aby bylo povzbuzeno jejich nezadatelné dědické právo. Východní třetina dnešního Turecka je země Araratu. Je a vždy bude zemí Arménů.“

Epilogem v zásadě autoři filmu odhalují premisy, na nichž film vystavěli a jimiž celý film vztáhli k současnosti: Turci mají na svědomí ukrutné utrpení Arménů, jejichž zem si přivlastnili. Svět toto buď cíleně ignoruje nebo o tom neví, proto je třeba mu to důrazně připomínat. Arméni však mají nepopiratelný nárok na svou historickou půdu. Odkaz na Hitlerův citát je pak jednou z nejpoužívanějších frází v souvislosti s arménskou genocidou kvůli svému silnému emočnímu náboji. Nejenže naznačuje, že kdyby nebyla genocida Arménů zapomenuta, dalo by se možná předejít holocaustu, ale také, že mladoturci byli jakýmsi předstupněm Hitlera.

Samotný děj je pak podobně jako v knize rozdělen do dvou rovin. Jednu představuje vlastní příběh obyvatel Musa daghu a jejich obrany, což tvoří většinu díla. Druhá se odehrává v Istanbulu a uvádí čtenáře, resp. diváka do pozadí osnování genocidy. Po úvodních záběrech surové deportace se přenášíme do Konstantinopole roku 1915. V kanceláři Envera paši bezmocně stojí zády ke kameře německý kazatel a zastánce Arménů Johannes Lepsius,<sup>38</sup> jemuž Enver rozhodně sděluje, aby se vrátil do Německa. Na Talatův formální pozdrav pastor neodpoví a uraženě odchází. Jeho role je zde zcela epizodická, přestože celá kapitola Werflova románu je založena na zachycení skutečného rozhovoru Lepsia s Enverem. Místo toho je prostor věnován dialogu obou pašů, který je směsí usvědčujících promluv a zdivadelněných učebnicových frází.

TALAT: Co chtěl ten německý blázen?

ENVER: (*otráveně*) Byla to zase ta samá nuda. Vypadá to, že se jemu a jeho misionářským přátelům nelíbí, jak zacházíme s Armény.

TALAT: Cos mu řekl?

---

<sup>38</sup> 1858-1926.

ENVER: Řekl jsem, že zprávy o násilnostech, které má, jsou přehnané. Pak jsem mu doporučil návrat do Německa.

Krátce nato přecházejí k průběhu svých plánů.

TALAT: Vypadá to velmi dobře. (*Rozkládá na stůl mapu Anatolie s červenými kruhy znázorňujícími rozsáhlost masakrů na jednotlivých místech*). V Sebastii je celá populace na cestě pryč. Ti z Charpertu teď pochodují podél Eufratu. Ale nejúspěšnější je to v Karimu,<sup>39</sup> Muši a Zejtunu. Všichni Arméni z těchto oblastí byli zcela přesídleni.

ENVER: (*spokojeně, s ironickým úsměvem*) Přesídlení.

(...)

ENVER: Když tuto válku prohrajeme, všechny země v naší říši se navrátí pod vlastní správu. Arméni budou chtít zpět svou zemi, stejně jako všichni ostatní. Pokud se to stane, ztratíme celou východní třetinu Malé Asie. (...) Někteří Němci nás nazývají nemocným mužem Evropy.

Hned z úvodu se tedy hlavní pachatelé přiznají, že jejich uklidňování zahraničních pozorovatelů je lživé, že slovem „přesídlení“ skutečně nemyslí přesídlení, což má divákovi odhalit skutečný význam turecké verze dějin. Pokud by následný Enverův popis historického kontextu nebyl v první osobě plurálu, klidně by mohl být výňatkem z komentáře naučného dokumentu či učebnice dějepisu. Avšak snaha o názornost je zde natolik přehnaná, že dokonce mapa, kterou Talat ukazuje, je ve skutečnosti dílem poválečných historiků, kteří zpětně rekonstruovali průběh genocidy a statistické údaje do mapy graficky zanesli (obr. 11, 12).

Autoři filmu se zde navíc rozhodli nahradit pastora Lepsia postavou mnohem bližší americkému publiku, s níž by se mohli diváci snáze ztotožnit, velvyslancem Henrym Morgenthauem.<sup>40</sup> Z Morgenthauových pamětí je zde použit jen krátký úryvek.<sup>41</sup> Po zbytek výjevu ambasador funguje jako posel nejružnějších důkazových materiálů, ale zároveň jako připomínka toho, že Spojené státy za první světové války věděli, co se Arménům děje a byli na jejich straně.

Za doprovodu majestátních žesťů v podkresu vchází velvyslanec na ministerstvo. Po strohých úvodních formalitách přečte telegram podepsaný Enverem a Talatem, nařizující likvidaci Arménů. Na námitku, že jde o padělek, začne pokládat na stůl před Envera dobové

<sup>39</sup> Zde zcela nepatříčně prosakuje arménský patriotismus tvůrců, když Talat namísto tureckého označení Erzurum nazývá město arménským názvem Karin.

<sup>40</sup> 1856-1946. V letech 1913-1916 byl americkým velvyslancem v Konstantinopoli, kde se rovněž pokoušel zasadit ve prospěch Arménů.

<sup>41</sup> TALAT: (*Morgenthauovi*) Vy jste Žid. Tihle Arméni jsou křesťani. Proč vám na nich tak záleží? [srv. Henry Morgenthau, *Ambassador Morgenthau's Story*. New York: Doubleday, Page & comp 1918, s. 333-334.]



fotografie mrtvol, hromad kostí a useknutých hlav, s vysvětlením, že byly vyfoceny německými důstojníky, tedy spojenci Turecka. Což má diváka informovat, že případný turecký protiargument ohledně pravosti fotek, bude lživý. Maximální pohoršení publika nad Tureckem má pak vyvolat velvyslancova věta: „Můj bože, dokonce jsme dostali zprávy, že vaše jednotky páchají smilstvo na mrtvolách.“ Po Morgenthauově humanistickém projevu nakonec Talat nepochopitelně vyzradí pravé úmysly (viz str. 19). Američané zde tedy jako arbitři spravedlnosti usvědčují osmanské vedení ze zločinů proti lidskosti, i z jejich popírání.

Stříh se tu často pokouší o vyvolání silné emocionální odezvy kladením momentů, kde se hrůzy popírají, hned za momenty, které je potvrzují. Po výjevu, v níž gubernátor odhaluje svůj masakr pod horou, je střižena další scéna z Enverovy kanceláře. Hned první replikou se Enver divákům uvádí opět jako lhář:

ENVER: Mýlíte se, absolutně se mýlíte, doktore Lepsie! Tohle je to, co Arméni dělají – rebelují!

LEPSIUS: (*se zoufalou naléhavostí*) Oni se jenom brání.

K vlastnímu průběhu genocidy se dostáváme ve scéně, v níž se ve vsi na Musa daghu objeví místní rodák Aram Tovmasjan, jemuž se s ženou a sestrou podařilo utéct z transportu. Nyní v Bagratjanově vile vypráví čelem ke kameře svá svědectví místním a jeho výpovědi jsou prostřihávány flashbaky, které naturalisticky ilustrují vyprávěné hrůzy. Aram zahajuje svůj hovor sdělením, jež se však skládá z holých učebnicových pouček: byli vyhnáni pod záminkou evakuace z válečné zóny, přestože ve válečné zóně nebyli. Deportovaní byli jen Arméni, zatímco Turci si přivlastnili jejich majetek.<sup>42</sup> Tím vyslovuje argument proti turecké propagandě, podle níž byli Arméni přesunuti z bezpečnostních důvodů. Další popis je koncentrátem nejrůznějších zvěstev: bití a střílení deportovaných, krádež jejich jídla, znásilňování dívek, znásilňování chlapců a posléze jejich kastrace atd. Většina Aramových slov je duplikována obrazem. Je noc. Skupina tureckých vojáků strhne na zem Aramovu sestru. Jeden z vojáků si stahuje kalhoty až na holou zadnici a chystá se k análnímu styku. V jiném záběru vidíme děti prchající od kamery, ale jsou okamžitě zezadu postřeleny. Polodetail zabírá vyděšený výraz znásilňované dívky těsně před jejím výkřikem, který se vzápětí ozve ve druhém záběru, kdy se dívka rozkřičí v Bagratjanově vile za prudkého nájezdu na její tvář (obr. 13-15), čímž se má znázornit utrpení silného přetrvávajícího šoku. Vojáci pochodní zapalují postřelená těla. V polodetailu vidíme jejich pobavené obličeje. Ukáže se, že jedno z těl je ještě živé – vstává, utíká a padá za okraj rokle.

<sup>42</sup> Srv. dramaturgicky odlišné podání týchž informací ve filmu Mayrig v Abgarově vyprávění (str. 33).

Ani tato pasáž neodpovídá knize. Aramova postava se ve filmu zjeví náhle a takřka okamžitě začne vyprávět. V tu chvíli však k němu nemáme vytvořený žádný vztah, který by nám umožnil s ním soucítit. Spíše než o jedno konkrétní svědectví jde navíc o kompilát nejrůznějších krutostí, což opět nabývá exploatačních rysů. Chování Turků vůči Arménům je tu - podobně jako ve zbytku filmu - omezeno na primitivní, fyzickou agresi, zatímco jsou ignorovány neméně důležité, nenásilné složky genocidy, bez nichž by ji nebylo možné provést (záměrné klamání obětí, že opatření jsou dočasná apod.). Jako ilustraci lze uvést scénu, v níž Bagratjanovi odmítnou na tureckém úřadě vydat pasy.

Ve filmu gubernátor odmítne dosud vždy přijímaný úplatek a při Bagratjanově narážce na jeho pokrytectví jej chytá za klop a vyhrožuje:

GUBERNÁTOR: Vypadněte, než vás nechám zatknout! Vy Arméni si myslíte, že se svými zatracenými penězi zmůžete všechno. Vypadněte. (*Bagratjan odchází*). Peníze vám v ničem nepomůžou, když máte na krku oprátku.

Zde je pro srovnání homologický úryvek z Werflova románu, kde se úředník vyhýbavými zdůvodněními snaží nevzbudit podezření:

„Proč tohle tak přeceňovat, efendi. Máme válku. Dneska se ostatně němečtí, francouzští, angličtí občané musí podvolovat lecčemu, na co nebyli zvyklí. Nikde v Evropě to dnes není jiné, než u nás. A také prosím uvažte, že jsme tu v týlovém prostoru čtvrté armády, tedy na válečném území. Jistý dozor nad pohyby obyvatelstva je bezpodmínečně nutný.“

To byly důvody tak zřejmé, že se Gabrielovi ulevilo.<sup>43</sup>

Zatímco tedy román ozřejmuje, že lež a lest hrály důležitou úlohu ve vztahu turecké moci k Arménům, podle filmu se tento vztah projevuje takřka jen napadáním, mučením či vražděním. Kvůli této přehnané doslovnosti, která turecké postavy nevystihuje, ale přímo soudí, však film selhává. Tím, že postavy hned od svého prvního zjevení na plátně vysvětlují samy sebe, mizí veškeré napětí, které nutí diváka postupně odhalovat jejich charaktery a motivace. Totéž platí i pro samotné vyprávění příběhu, kdy divák dostane všechna vysvětlení ještě předtím, než si stačí konstruovat vlastní hypotézy, čímž zcela zaniká fabule filmu.<sup>44</sup> Plány vyhlazování se dokazují již v první scéně s Enverem, Talatem a Morgenthauem. Když na hoře dochází Arménům jídlo a několik mužů se slaňuje k moři pro ryby, okamžitě

<sup>43</sup> Franz Werfel, *Čtyřicet dnů*. Praha: Vyšehrad 1988, s. 21.

<sup>44</sup> Ve smyslu rozdělení fabule-syžet. Viz. David Bordwell, *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*. In: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1985, s. 18-19.

přijíždějí Turci na koních a propuká přestřelka atd. Většina scén tedy postrádá hodnotnou expozici, a tedy i gradaci napětí. Emočně se tak mohou zaangažovat jen ti diváci, kteří jsou již předem naladěni na sympatizování s arménskými postavami a nesnášení těch tureckých.

Z některých momentů dokonce číší určitá satisfakce filmařů z pohledu na pokořené Turecko: když Francouzi bombardují turecký tábor a jedna střela zasáhne stožár s tureckou vlajkou, sledujeme, jak vlajka padá na zem ve zpomaleném záběru. Přímější vyjádření už je jen ve scéně, kde Kilikjan zprostřed cesty střílí z ukořistěného kulometu do blížících se tureckých vojáků (obr. 16). Film tak de facto slouží jako ventil pro tuto nenávist, ať již ze strany tvůrců nebo diváků, avšak zároveň jakoby si neuvědomoval, že tento styl pojetí tím pádem u jiného než „předpřipraveného“ publika nezafunguje.<sup>45</sup>

Tato doslovnost je však symptomatická ještě v dalším ohledu. Je odrazem frustrace, příznačné pro mnohé příslušníky arménské diaspory, a tedy i tvůrce filmu. V důsledku vykořenezení z původní domoviny, ztráty velké části svého kulturního dědictví a několika desítek let popírání genocidy a falšování dějin Tureckem, se pak film lehce stává propustí pro toto rozhořčení, zejména když je vlastně prvním na toto téma od dob genocidy. Národovecká rétorika prologu a epilogu, odkazující na třetinu Turecka jako na arménskou půdu, je toho typickým příkladem. Proto je snímek ve výsledku také více souborem nejrůznějších obvinění, než adaptací románu. Pokouší se ukazovat, co vše, o čem Turci tvrdí, že je podvrh nebo pomluva, je pravda (viz scény s paši a jejich protivníky), avšak velmi prvoplánově. *Čtyřiceti dnů Musa daghu* se tak stává typickým příkladem díla, které využívá původní příběh k deklarování určité ideologie – v tomto případě primitivního patriotismu.

---

<sup>45</sup> Viz též dialog Raffiho s Alim z filmu *Ararat*, na str. 46.

## 5. MAYRIG

*Režie: Henri Verneuil. Francie, 1991.*

Francouzský režisér Henri Verneuil (1920-2002) je znám především jako mistr žánru kriminálního filmu (*Sicilský klan, Strach nad městem...*). 60. a 70. léta byla jeho vrcholným obdobím, kdy natočil celou řadu úspěšných gangsterek, často ve spolupráci s hvězdami jako Jean Gabin, Alain Delon či Jean-Paul Belmondo. Jeho kariéru však zakončují dva snímky, ve kterých se vrací ke svým kořenům.

Verneuil, vlastním jménem Ašot Malakjan, se narodil v Turecku arménským rodičům, avšak rodina emigrovala do Francie, když byly chlapci čtyři roky. Verneuil zachytil imigrantské osudy své rodiny nejprve v autobiografické knize *Mayrig*, jež vyšla roku 1985, a kterou zároveň pojal jako hold své matce (*mayrig* znamená arménsky ‚maminka‘). O šest let později knížku adaptoval do stejnojmenného semi-autobiografického filmu, na nějž ještě volně navázal pokračováním s názvem *558, rue Paradis*.

Snímkem *Mayrig* nás provází dospělý hlas vypravěče, ztotožněného s chlapcem Azadem Zakarianem – Verneuilovým alter egem, který vzpomíná na své dětství a dospívání ve Francii v prostředí arménské přistěhovalecké rodiny. Přirozeně tedy nechybí ani téma genocidy, jež byla také příčinou hromadného exilu Arménů.<sup>46</sup> Přestože se vlastní příběh odehrává ve Francii, je pro pochopení souvislostí třeba zprostředkovat i události, které masové vystěhovalectví Arménů způsobily, a co bylo jejich příčinou. Verneuil zde uplatnil svůj cit pro pečlivě vystavěnou naraci, který se mu osvědčil při tvorbě jeho krimi-filmů, v nichž je udržování napětí zásadní. Umění vyprávět poutavý příběh jej samotného vždy fascinovalo, o čemž svědčí i jeho výroky: „Ve svých filmech jsem vypravěč příběhů,“ nebo „Abyste udělali dobrý film, potřebujete zaprvé dobrý příběh, zadruhé zase dobrý příběh a zatřetí ještě jednou dobrý příběh.“<sup>47</sup> V režisérových vzpomínkách se však vyjevuje i přímá spojitost s arménskou tematikou:

„Můj otec vyprávěl o tureckých krutostech stále znovu a já jsem ho poslouchal s vykulenýma očima. ‚Tati, pověz to ještě jednou,‘ žadonil jsem. Nyní má zásada je, vyprávět příběh tak, jako to dělal můj otec, aby měl divák chuť si mě poslechnout znovu.“<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Pojmy genocida, exil či diaspora se staly ve 20. století součástí arménské identity. V současnosti žije v Arménii méně Arménů, než v celém zbytku světa.

<sup>47</sup> Zaven Boyajyan, Henri Verneuil – 90, The Art of Storytelling. *Golden Apricot 7th International Film Festival catalogue*, Yerevan: Golden Apricot IFF 2010, s. 128.

<sup>48</sup> Tamtéž.

Podobně jako v předchozích analyzovaných filmech se i v *Mayrig* autor přiklání k využití prologu, jako rychlého seznámení neinformovaných diváků s Arménií, její historií a kulturou. Film opět zahajuje tradiční pohled na nejpříznačnější symbol Arménie – horu Ararat. Střídají se záběry nejvýznamnějších historických památek (natočených v současné Arménii; v Turecku byla většina zničena), zabraných tak, aby vynikla nejen jejich architektonická estetika, ale i zasazení do malebné scenérie. Pozvolné švenkování kamery odhaluje liduprázdnou krajinu, čímž se skrze vjem opuštěnosti prohlubuje i dojem starobylosti. Oproti *Čtyřiceti dnům*, kde v prologu čněla mapa Velké Arménie a vnucující se hurávlástenectví, v *Mayrig* akcentuje vizuální stránka prologu naopak kulturu. V hudebním podkresu zní v orchestrálním aranžmá tklivá arménská melodie a sólový duduk,<sup>49</sup> zatímco hlas vypravěče nás uvádí do souvislostí. Ani zde není komentář, zejména v kombinaci s hudebním doprovodem, prostý patosu. Avšak jeho poeticky laděná ich-forma ozřejmuje, o jak osobní téma se jedná, a že autor-vypravěč se tímto vztahuje se ke své identitě:

„Dlouho mě nazývali Arménem, aniž by příliš tušili, kde se nachází ta země, kde se po více než 2000 let mí předkové, potomci kraje Urartu,<sup>50</sup> drželi svého kulturního dědictví navzdory masakrům a pronásledování, pokaždé ve víře, že to bylo již naposled.

Uchvatitelé prvního křesťanského národa na světě, kteří překreslili hranice podle své libosti a ctižádosti, umístili mou zemi pod tureckou okupaci.

Za zrádným klidem minaretů zvoucích k modlitbě, byl život Arménů vyznačen pyramidami useknutých hlav na horoucích píscích pouště Der-Zoru,<sup>51</sup> která byla svědkem agonie jednoho národa. Fanatické hordy zabily těla. Avšak zůstala duše, zůstala paměť, zůstal klečící básník, jenž naslouchá větru. Tomu větru Der-Zoru, který z kosti dítěte udělal flétnu a v pokoji úsvitu píská věčnou píseň.“

Úsvit na poušti tvoří poslední záběr prologu, do nějž spustí ženský áriový hlas tklivou arménskou lidovou píseň o stesku (Dle yaman) a následují úvodní titulky.

## 5.1 Proces s Tehlirianem

Film začíná odjinud, než by se dalo na první pohled čekat. Nezvykle konkrétní titulek oznamuje Berlín, 15. března 1921, Hardenberg Strasse, 11 hodin dopoledne. Z domu opatrně

<sup>49</sup> Duduk je dřevěný dechový nástroj, typický pro Arménii. Zhruba se podobá hoboji a vyznačuje se měkkým melancholickým zvukem.

<sup>50</sup> Říše Urartu trvala od 9. do 6. století před n.l. a předcházela prvnímu arménskému království.

<sup>51</sup> Der-Zor byl největší koncentrační tábor v Syrské poušti a cílová destinace mnoha „pochodů smrti“. Značná část Arménů zde zahynula.

vychází jakýsi muž s knírem a vydá se dolů ulicí. Kolem se mihne jeden, dva kolemjdoucí, projíždějící auto. V dalším záběru se muž blíží ke kameře a ve chvíli, kdy vyjde mimo záběr, uvidíme v rychlém sledu nejdřív pistoli, která jej zastřelí, a takřka okamžitě i střelce. Je jím je jeden z kolemjdoucích, který nepatrnou chvíli předtím muže předešel a zahnul za roh. Významnost tohoto krátkého momentu je zvýrazněna zpomaleným pohybem: zastřelený padá na zem, tvář a oblek má od krve, střelec odhazuje pistoli a ve zvuku ještě slyšíme hučivou ozvěnu výstřelu.

Další obraz nás přenáší do soudní síně, kde se koná přelíčení s vrahem. Dozvídáme se, že jím je student jménem Soghomon Tehlirian, který je obviněn z vraždy bývalého tureckého ministra vnitra Talata paši. Verneuil zde podle autentických soudních zápisů znovuoživuje Tehlirianův proces, který ve své době vzbudil poměrně velkou publicitu.

Během přelíčení se postupně dovídáme, proč vlastně obviněný Talata pašu zabil. Pozoruhodné je, že Verneuil Tehlirianovu svědeckví neposkytuje žádný prostor. Tehlirian byl svědkem povraždění svých příbuzných a jako jediný ze své rodiny genocidu přežil.<sup>52</sup> Jeho výslech byl poměrně dlouhý, přesto mu režisér nechává ve filmu jen jednu repliku. Na soudcův dotaz, zda se cítí vinen z úkladné vraždy, odpovídá:

TEHLIRIAN: Nepovažuji se za vinného, protože mám čisté svědomí. Zabil jsem člověka, ale nejsem vrah.

O Tehlirianovi se dále dovídáme jen prostřednictvím ostatních svědků. Jeho bytná prozradí, že byl vždy slušný a pořádný. Od očitého svědka atentátu víme, jaké národnosti je obžalovaný („Když jsem se ho zeptal, proč toho muže zabil, odpověděl: „Já Armén, on Turek. To se netýká Německa.““) A Tehlirianova učitelka němčiny vypoví, že byl vždy smutný a zmínil se, že už nemá vlast a že všichni členové jeho rodiny byli zabiti. Verneuil se tak zbavuje případného nařčení, že Tehlirian při výslechu klame. Což má částečné opodstatnění v tom, že obžalovaný například popřel, že by čin delší dobu plánoval.<sup>53</sup> Ve skutečnosti byl členem tajné arménské organizace, jejímž úkolem bylo vypátrat uprchlé organizátory genocidy a zabít je. O tom, co mladík v Turecku protrpěl, se ve stručnosti dozvíme z úst jeho obhájce, zatímco prostřih ukáže obžalovaného, jak si zacpává uši, protože nesnese připomínku těchto hrůz.

---

<sup>52</sup> Trial of Soghomon Tehlirian. [http://www.armeniapedia.org/index.php?title=Trial\\_of\\_Soghomon\\_Tehlirian](http://www.armeniapedia.org/index.php?title=Trial_of_Soghomon_Tehlirian) [cit. 14. 8. 2010]

<sup>53</sup> Soudu sdělil, že ono vnuknutí dostal ve snu, kde k němu přistoupila jeho matka, která při masakrech zahynula, a řekla: „Ty víš, že Talat je tady, ale nezdá se, že by tě to nějak zajímalo. Už nejsi můj syn.“ Viz tamtéž (pozn. 8).

O nelidskostech, které se děly, referuje jiná očitá svědkyně, z jejíž jednadvacetičlenné rodiny přežili jen tři. Když vypráví o masakru, kamera pomalu najíždí od původního polocelku, zabírajícího zepředu mladou ženu s plnou soudní síní za ní, na detail její tváře, postupně jak výpověď graduje. Řady lidí v zadním plánu se stávají svědky jejího svědectví, které se tak zesiluje a nakonec rezonuje v rozrušeném zašumění davu, když dojde na vyličení největších ohavností:

CHRISTINE TERZIBASHIAN: Když padla noc, četníci si vybrali ty nejhezčí ženy, a nejmladší. Ty, které odporovaly a odmítly se podvolit, byly probodány bajonety a rozčtvrceny... Stejně tak těhotné ženy,... jimž Turci rozřízli břicho a vyndali dítě (*rozruch v síni*).

Výpověď je tak krutá, že sama o sobě už nepotřebuje další vizuální ztvárnění, (například flashbacky). Představu o událostech si činíme stejně jako ostatní přísedící v soudní síni. Můžeme pouze sledovat nepřítomný pohled svědkyně, která se se zvlhlýma očima snaží důstojně podat hrůzy, jež zažila. Celá scéna tak závisí na přesvědčivosti hereckého výkonu. Dále vystupuje dr. Johannes Lepsius jako odborník přes arménskou problematiku. Potvrzuje spolehlivost těchto svědectví a podává faktické informace ke genocidě a ideologii mladoturků. Zazní, že cílem deportace bylo vyhlazení, za něž byli zodpovědní především Talat a Enver paša, později v nepřítomnosti odsouzeni vojenským tribunálem k trestu smrti.

Tehlirianův proces využívá Verneuil jako účinnou vyprávěcí zkratku, která nejenže diváka dostatečně seznámí s okolnostmi genocidy, ale zároveň představuje skutečnou událost, což jí přidává na autenticitě. Soudní přelíčení obecně mají navíc dramatický potenciál, jelikož se zde pochybuje o něčí morální kvalitě, k níž se hledají správná vodítka a vzbuzuje se touha znát verdikt (pointu). Přitom jsou ale založena převážně na dialogích. Verneuil je tedy vizuálně oživuje pomocí přiměřeného střídání různých úhlů, velikostí a hloubek záběrů, pohybů kamery nebo prostřihů na čísi ruku kreslící portréty zúčastněných. Například při zachycení komunikace dvou osob používá stejně švenků jako ostrých střihů. Kamera je všudypřítomná, čímž vyvolává dojem neustálé aktuálnosti.

Verneuil neprozrazuje verdikt soudu okamžitě, ale využije jeho oddálení k propojení úvodu s vlastním příběhem své rodiny. Scény z přelíčení končí promluvou Tehlirianova obhájce k porotě, jíž vyzývá, aby měla na paměti 1,5 milionu arménských obětí, až bude rozhodovat, zda je obžalovaný zabitím Talata paši vinen. Zní duduk, kamera pomalu najíždí na Tehliriana a stříhem se přenášíme do přístavu v Marseille, zatímco ve zvuku ještě pokračují obhájceva slova:

OBHÁJCE: Právě v tuto chvíli, ti, co unikli vyvraždění svého národa, rozptýlení do všech stran světa, aby v některé zemi našli azyl, upírají své zraky na vás. A ještě tisíc let budou mluvit o vašem rozsudku.

Zmínka o uprchlících tvoří můstek mezi soudem a přístavem, kde již vidíme houfně vystupovat z lodě arménské imigranty, mezi nimi i Zakarianovu, respektive Verneuilovu rodinu: otce, matku, dvě tety a malého Azada. Režisér stále rozehrává menší či větší dramatické situace či klade postavám překážky, které musejí překonat, což udržuje divákův zájem. Azadově matce Araxi (Claudia Cardinalová) je ještě špatně z mořské nemoci a otci Hagopovi (Omar Sharif) se do rukou dostanou noviny, kde se na titulní straně píše o rozsudku. Jsou ale v němčině. Hagop se ptá davu, zda někdo neumí německy, ale neuspívá. Zato si jej všimne jeden jeho známý, který pokračuje lodí dál. Vtom volá na Hagopa Azadova teta Anna, že jej prý u brány čeká nějaký člověk. Hagop se prodere davem do haly až k mřížím vrat, za nimiž nalézá Abgara, dobrého zaměstnance podniku Zakarianů, ještě ze staré vlasti. Od něj se také konečně dozví, že Tehlirian byl jednohlasně zproštěn viny.<sup>54</sup> Hagop se vyšvihne na mříže a ohlásí novinu uprchlíkům v hale, kteří vybuchnou nadšením. Další muž předá vzkaz davu na nábreží a stejná salva radosti se opakuje i tam. Záběr se vrací zpět k Hagopovi a Abgarovi:

HAGOP: Jsem tak rád, že jsi tady, Abgare. Víš, že ses vůbec nezměnil?

ABGAR: To je pravda, pane Hagope. Zvlášť, když se nehýbu. Tak jo, počkám na vás u východu.

Jak Abgar odchází od vrat, Hagop skloní oči trochu níže a náhle posmutní. Kamera zabere z jeho pohledu Abgarovy nohy; vidíme, že nepřírozeně kulhá a nastoluje se tak další otázka. Vysvětlení se objevuje až později ve filmu a zavádí nás k průběhu genocidy.

---

<sup>54</sup> Součástí procesu byly i expertní posudky ohledně Tehlirianova duševního zdraví, které Verneuil do filmu nezahrnul. Aby mohl být obžalovaný podle německého zákona osvobozen, bylo třeba najít vhodné zdůvodnění, jímž nakonec byla „dočasná nepřičetnost.“ Klíčovou otázkou při procesu i ve filmu však bylo, zdali je obžalovaný zabitím Talata paši vinen. Verneuil tedy zdůrazňuje morální aspekt rozsudku, který představuje zadostiučinění, jehož se Arménům dostalo. Viz [http://www.armeniapedia.org/index.php?title=Trial\\_of\\_Soghman\\_Tehlirian](http://www.armeniapedia.org/index.php?title=Trial_of_Soghman_Tehlirian) [cit. 14. 8. 2010]



## 5.2 Vzpomínání u stolu

Abgar pomůže rodině se v Marseille usadit a tentýž večer hned po večeři pomalu přichází řeč na starou vlast. Nejdřív se Hagop důvěrně zeptá Abkara na své bratry, když stojí sami na balkóně, který poskytuje více soukromí pro citlivější témata. Abgar vypráví, že kvůli snaze zůstat a zachránit rodinný podnik přišli nejen o něj, ale i o život. Hagopa to sklíčí. I během této převážně slovní scény se záběr pomalu mění (kamera nenápadně najíždí z polocelku na detail obou mužů), což divákovi podvědomě udržuje pozornost. Ženy volají muže zpět na kávu. Ti se vrátí do pokoje a snaží se nedat chmury najevo. Zdánlivě se opět navozuje atmosféra rodinné pohody. Araxi jde uložit Azada za zástěnu do postele. Vtom se ale Azadova teta Gayane zeptá Abgara, jestli znal doktora Vazgena Papaziana z Paříže, což spustí proud vzpomínek na genocidu. Celkový narativ se tu postupně stupňuje od počátečních, čistě slovních vzpomínek z balkónu, přes zdánlivé chvilkové zklidnění až k delšímu příběhu, který již vyžaduje vlastní obraz.

Abgar sedí za stolem obklopen Zakarianovými a civilně líčí, co se před oněmi šesti lety přihodilo. Ukáže se, že Papazian byl s nimi to ráno, když přišlo nařízení k deportaci.

ABGAR: Řekli nám, že jde jen o malý přesun kvůli vojenské bezpečnosti. Lidem slíbili, že za 2000 liber na osobu jim mohou povozy odvézt věci za město. Kdo na to měl, zaplatil i za toho, kdo neměl. Když jsme ale za dvě hodiny zažádali o naše povozy, četníci se nám jen vysmáli.

Zmínka o povozech je mikropříběhem, který rozvíjí známou informaci o zámince „přesunu kvůli bezpečnosti“, a činí ji tak životnější. Tvář Abgara se pozvolna prolne s jeho reminiscencí, zatímco ve zvuku dál přetrvává jeho vyprávění a zní melodie arménské liturgické písně Ter voghormea (Pane, smiluj se) ve smyčcovém aranžmá. Vidíme dlouhý průvod deportovaných, jdoucích letargicky v roztrhaných a špinavých šatech po poušti, zatímco je pěšky i na koních doprovázejí ozbrojení turečtí četníci. Abgar vypráví o krutostech, které viděli, ty největší však Verneuil nezobrazuje a nepřehlčuje diváka zbytečně mnoha drastickými záběry. Když Abgar hovoří o stovkách bezhlavých těl, která míjeli, vidíme jen z mírného podhledu jak se náhle v průvodu zastaví spolu s Papazianem a Hagopovým bratrem Aramem při pohledu kamsi „za kameru“, zatímco ostatní kolem nich proudí dál. Hned jsou však popostrčeni strážemi. A když Abgar mluví o strašlivém údelu dětí, které turečtí četníci svazovali po dvou a házeli do Eufratu, jsme již zpět u stolu v bytě Zakarianů.

O tom, že se krutosti děly z vůle nejvyšších míst, a nešlo jen o vedlejší efekt „nedokonalé organizace“, vypovídá další scéna. „Zprvu jsme mysleli, že turecké vedení o ničem neví a že příčinou našich útrap byli četníci, co nás doprovázeli,“ říká Abgar, zatímco sledujeme, jak zády ke kameře procházejí dlouhé zástupy deportovaných ve třech plánech (obr. 36), svědčících o obřích rozměrech vyhlazovací akce. Když kolem nich projížděl gubernátor Vanské provincie, Abgar na něj zakřičel „Cevdete beyi!“ Krátký prostřih na vyprávějíciho Abgara u stolu, jak řve jeho jméno, jakoby zachytil znovu procitnuvší vztek na Turka. Zpět v poušti se Cevdet bey za výkřikem otočí na svém koni. Flashback dál pokračuje bez Abgarova mimoobrazového komentáře a stále zní liturgie „Pane, smiluj se“.

CEVDET BEY: Nechte ho. Kdo jsi, co chceš?

ABGAR: (*vystoupí z konvoje*) Jmenuji se Abgar, vaše excelence. Chci vám říct, abyste věděl, že nás tu zabíjejí. Byly nás tisíce, teď je nás jen pár set, na pokraji sil a s krvavýma nohama (*zuje si demonstrativně roztrhanou botu*).

CEVDET BEY: Dáme ti nové boty, Abgare. Co se neopotřebují. (*Pokyne četníkům, kteří Abgara předvedou*).

ABGAR: A ostatním, vaše excelence?

CEVDET BEY: Ukážeš jim svoje a když se jim budou líbit, dostanou taky.

ABGAR: Děkuji, vaše excelence. (*Četníci eskortují Abgara proti proudu konvojů. Cevdet jede za nimi*)

Abgara odvedou na dvůr jakéhosi místního ústředí, kde kovář v potrhané košili právě doková podkovu a potměšile s ní přechází ke zmatenému Abgarovi. Položí mu nohu na špalek a začne přibíjet podkovu na chodidlo, zatímco dva četníci řvoucího Abgara drží. Odhaluje se zákeřnost a cynismus Cevdetovy lži o nových botách. A jelikož divák má až do chvíle náhlé křivdy více méně stejně informací jako Abgar, může s ním i snáze soucítit. Abgarovo utrpení sleduje ze sedla usmívající se Cevdet bey a v pozadí vlaje turecká vlajka (obr. 17, 18), v jejíž jméno se jakoby tyto brutality s hrdostí konají.<sup>55</sup> Zde se konečně dozvídáme příčinu Abgarova kulhání. A zároveň je až v této scéně násilí ukázáno explicitně – v detailu na přibíjení podkovy do krvavého chodila – jelikož se týká jednoho z hrdinů příběhu. Větší soucit pak budí i Abgarovo nařikání „Přestaňte, přestaňte!“ Artikulovaná slova vyzní srdceryvněji, než pouhý řev. V zadním plánu se pak Cevdet vzepne na svém koni, jako kdyby chtěl dát najevo svou hrdinnost, a odjede, zatímco v popředí pokračují Abgarova muka.

---

<sup>55</sup> Cevdet bey, švagr Envera paši, byl jedním z nejkrutějších velitelů. Přezdívalo se mu „podkovář z Baškale“ podle jeho nechvalné záliby nechat svým obětem přibít na chodidla podkovy. Viz Henry Morgenthau, *Ambassador Morgenthau's Story*. New York: Doubleday, Page & company 1918, p. 307.

Vzpomínání na deportaci končí scénou, kdy průvod dorazí k oáze uprostřed pouště. Z dlouhého konvoje nyní zbyl asi jen stohlavý zástup. Okovaného Abgara nese na zádech Aram za Papazianova podpírání, když vtom zahlédnou při cestě jezírko. Od jeho druhé strany se však přiřítí na koních několik jezdců a zastaví mezi vodou a karavanou. Vidíme, jak se krátce domlouvají s velitelem konvoje, který se nato obrátí k Arménům:

DŮSTOJNÍK: Dobře mě poslouchajte, vy d'aurové. Ta voda patří našim kurdským přátelům, kteří jsou ale ochotni vám ji trochu prodat. Kdo se chce napít, musí zaplatit 100 liber.

PAPAZIAN: (*vydere se náhle před dav*) Vy moc dobře víte, že už nic nemáme! Že jste nám všechno vzali. A ta voda nepatří ani Kurdům, ani Turkům. Patří všem, protože je z nebe. Takže mě poslouchajte, pane důstojníku. Jmenuji se Vazgen Papazian. Jsem doktorem medicíny na fakultě v Paříži. A jako lékař jsem povinen pomoci všem lidem v nebezpečí, a tak nařizuji těmto mužům napít se té dešťové vody! (*Pokyne paží zástupu deportovaných, kteří se k vodě houfně rozběhnou*).

Chvíli sledujeme, jak jdou lidé k vodě, střídavě v celcích a v čelním detailu na Papaziana, jak kráčí mezi nimi. Nic dalšího se neděje, je ticho, nezní ani žádná hudba, ani nejsou žádné prostřihy na tváře Turků či Kurdů. Vzniká zvláštní napětí. První lidé se již srotí kolem napajedla a pijí, když náhle trefí Papaziana do hlavy kulka a začíná střelba. Kurdové s pomocí Turků obkružují na koních jezírko a střílejí po Arménech. Vidíme hlavně střelce v sedle za občasného prostřihu zdálky na celou oázu nebo zblízka na chaos těl padajících do vody. Nepřehledná situace se po nějaké chvíli vyjasňuje. Střelba utichá a statický celek odkrývá krví zabarvené jezírko s mrtvolami okolo něj. Beze slov se Kurdové přidají k Turkům a všichni spolu odjíždějí na koních pryč, téměř jakoby byli předem dohodnutí. Před námi zůstává jen obraz masakru, který je o to děsivější, že už jen z polohy těl ležících přesně kolem okrajů vody je zřejmé, že lidé byli zavražděni během pití (obr. 19).

Jediný Abgar, ležící opodál, přežil díky předstírání mrtvého. Zpět u stolu dopovídá svůj příběh. Verneuil však téma neukončí s koncem Abgarova vyprávění, ale vztáhne jej zpět k sobě, čímž mu opět vtiskne osobnější rovinu. Záběr malého Azada sedícího na posteli za zástěnou ukáže, že chlapec nespál a poslouchal. Do toho k nám promlouvá vypravěčův hlas:

„Abgar se svým zádušním zjevem mě ten večer drsně vytrhl ze světa víl a rozpustilosti. Náhle jsem pochopil, že ta přízračná loď, která mi měla přivést dva starší bratry a sestru, byla jen milosrdná loď, která měla oddálit mé trápení. Aby obelstila smrt, rozdělila se moje rodina na dvě. My jsme náhodou přežili a ostatní padli na horkých pouštních píscích. Ten večer jsem ztratil svůj dětský pohled.“

Azad ulehne a odkryje za sebou mezeru v zástěně, kudy vidíme ještě jednu Abgarovy nohy, jako připomínku onoho utrpení, když se při loučení zastaví na prahu bytu Zakarianových.

Verneuilovo vyprávění v sobě kombinuje klasické narativní postupy, kdy udržuje divákovo napětí načetím určitého motivu či tématu, jež ale není dořečeno hned (verdikt Tehlirianova soudu nebo Abgarovo kulhání). Podobně využívá i momenty překvapení nebo nejistoty, kdy neposkytne divákovi dostatečně jasné informace, jsme tedy napjatí, co bude následovat (Cevdet slibuje Abgarovi boty, deportovaní se vzepřou a jdou pít). Vycházení ze skutečných situací pak dodává naraci autenticitu. Tehlirianův soud je tak v tomto ohledu mnohem výstižnějším a dramatičtější úvodem k arménské genocidě než křečovitě dialogy Envera a Talata ve *Čtyřiceti dnech Musa daghu*. Stejně tak svá osobní svědectví Abgar vypráví u stolu na návštěvě, při všem lidem známé situace, kdy dlouze odloučení lidé mají hned touhu zjistit, co se stalo v době, kdy se neviděli.

Režisérův přístup spočívá ve vytvoření určité intimity mezi jím a divákem. Snaží se vyprávět příběh stejně jako při osobním setkání. Nezastíraná subjektivita tohoto vzpomínkového vyprávění je zároveň jeho slabou i silnou stránkou. Vychází z vlastních vzpomínek, avšak vzpomínky jako takové jsou útržkovité a jejich dostatečná autenticita je tedy vykoupena fragmentárností (Verneuil sám prohlásil, že *Mayrig* je filmem o jeho rodině a jeho lidu,<sup>56</sup> tedy ne pouze o arménské genocidě. Té je také z dvouapůlhodinového filmu věnováno bezmála 30 minut. Toto téma tedy režisér neřeší v rámci celé dlouhé metráže, čímž se od ostatních analyzovaných filmů liší). Současně je to však právě subjektivita vyprávění, již se dá zaštitit prakticky cokoli. Případná nařčení z neobjektivity by se tedy jevila jako značně neopodstatněná, což se neoddělitelně váže se všemi prezentacemi arménské genocidy.

---

<sup>56</sup> Iosif Verdiyán, Henri Verneuil: „This is the film of my life“. *Golden Apricot Daily*, č. 1 (11.-12. 7. 2010), 7th Yerevan International Film Festival, s. 6.

## 6. ARARAT

*Režie: Atom Egoyan. Kanada, 2002.*

Už u dřívějších snímků režiséra Atoma Egoyana se objevují témata symptomatická pro celou arménsko-tureckou problematiku: vazba na minulost, hledání pravdy a otázka viny. Jeden z posledních Egoyanových filmů nese dvojsmyslný název *Where the truth lies*, což lze přeložit jako Kde pravda leží, i jako Kde pravda lže. V *Sladkých zítřcích* (1997) zas havaruje školní autobus a téměř všichni při nehodě zahynou. Příčinou nehody je nešťastná náhoda, avšak najatý advokát se snaží rodiče zahynuvších dětí přesvědčit, že je třeba nalézt a viníka a podat na něj žalobu. Čili vyskytuje se zde také jakási snaha o přepsání minulosti v něčí prospěch. Film však celkově pojednává o psychologickém vlivu tragédie, její interpretace či popírání na obyvatele městečka.<sup>57</sup> Tato podobnost dokonce přivedla jednoho novináře na festivalu v Cannes k otázce, zda *Sladké zítřky* nemohou být chápány jako metafora arménské genocidy.<sup>58</sup>

Zatímco předchozí dva analyzované filmy - *Čtyřicet dnů* a *Mayrig* - pojímaly arménskou genocidu pomocí její „rekonstrukce“, *Ararat* je spíše filmem-esejí nebo zamyšlením nad celou problematikou. Přes minulost se vztahuje k přítomnosti a naopak. Je vrstevnatý, obsahuje hned několik rovin: historickou, kulturní a současnou (etickou), jež jsou dohromady tmeleny motivem filmu natáčeného jednou z postav – režisérem arménskému původu.

*Ararat* je prvním filmem, který se spíše než na genocidu samotnou soustředí na její důsledky v současnosti. Na dopad, jaký mají tyto desítky let staré události na kolektivní paměť Arménů i nearménské společnosti. K pochopení tak širokých souvislostí je však zapotřebí také znalost řady údajů, jimiž Egoyan nešetří. Samotná Egoyanova volba předestřít co nejvíce klíčových faktů a souvislostí, ukázat celou problematiku v její obtížně řešitelné komplikovanosti, a zároveň nezůstávat u čistě faktografického, naučného líčení historie, předjímá celkovou složitost výsledného filmu, k němuž Egoyan poznamenal:

„Scénář musel vyprávět příběh toho, co se stalo, proč se to stalo, proč je to popíráno, proč se to děje nadále a co se stane, když to budete i nadále popírat. *Ararat* je příběh o přenosu traumatu. Je mezikulturní a mezigenerační. Gramatika scénáře využívá všechny možné typy

<sup>57</sup> Lisa Saraginian, *Telling a Horror Story, Conscientiously. Representing the Armenian Genocide from Open House to Ararat*. In: Monique Tschofen – Jennifer Burwell (eds.), *Image and Territory: Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2007, s. 139.

<sup>58</sup> <http://www.egofilmarts.com> [cit. 28. 4. 2010]

příčestí, od minulého, přítomného a budoucího, k subjunktivu a kondicionálu. Pevně věřím, že to byl jediný způsob, jak tento příběh vyprávět. Je zhuštěný a komplikovaný, protože i ta problematika je komplexní.“<sup>59</sup>

Egoyan rozšiřuje celou záležitost i do nearménského prostředí. Hlavní děj zasazuje do svého důvěrně známého prostředí – kanadského Toronta, kde se také odehrává natáčení onoho filmu ve filmu. Kolem něj pak vytváří zmenšený model jím reflektovaného světa, kde jednotlivé postavy svádějí své vnitřní i vnější boje v otázkách morálky, tolerance, odcizení apod. Režisér Saroyan točí film o genocidě jako památku své matce, která masakry přežila. Scenárista Ruben k filmu píše scénář. Mladík Raffi asistuje při natáčení a snaží se pochopit, co vedlo jeho otce k pokusu zabít tureckého diplomata. Jeho matka Ani, kunsthistorička zabývající se životem a dílem malíře Arshila Gorkyho, dělá u Saroyanova filmu konzultantku. Potud jsou všechny postavy arménského původu (a jsou hraní i arménskými herci, což v předchozích analyzovaných filmech nebylo samozřejmostí). Ve filmu ve filmu hraje herec s tureckými kořeny Ali. A samozřejmě tu vystupují i Kanadčané – letištní celník David, který vyšetřuje Raffiho při jeho návratu z výletu do Turecka. Davidův syn Philip, nepohodlý se svým otcem kvůli svému homosexuálnímu vztahu s Alim. A Raffiho přítelkyně Celia, vinící za smrt svého otce Ani. Příběhy všech spolu vzájemně souvisejí a zároveň se upínají ke středobodu „filmu ve filmu“, jež reprezentuje téma arménské genocidy obecně.

## 6.1 Kulturní symbolika

Ararat je filmem, který počítá s naprostou neinformovaností diváka o pozadí problému, o Arménii, její kultuře, nebo o arménské genocidě. Egoyanovo pojetí tedy v sobě nese i silně didaktické prvky, jejichž pomocí divákovi zároveň představuje Armény nikoli jako anonymní etnikum, ale jako národ, který významnou měrou přispěl ke světové kultuře. Čímž zároveň implikuje, že kvůli genocidě světová kultura také o mnoho přišla. Raffi v rozhovoru s letištním celníkem přímo říká, že byla vyhlazena „*pradávná civilizace žijící na starobylé půdě*.“ V Araratu je toto sdělení přítomno zřejmě nejsilněji; Ve *Čtyřiceti dnech* je až na úvodní „rychlours“ arménských dějin tento aspekt zcela opomenut, stejně jako ve *Skřiváncím dvoře*. Pouze v *Mayrig* je také obsažen, ale spíše imanentně.

Egoyan de facto využil svůj film zároveň jako výkladní skříň nejvýznamnějších složek arménské kultury. Od nenápadných „ozdob“, které mají jen dokreslovat národní reálie, jako arménské písmo, středověké iluminace, kamenný kříž, tzv. chačkar, nebo typický arménský

---

<sup>59</sup> <http://www.egofilmmarts.com> [cit. 28. 4. 2010]

dechový nástroj duduk, který občas zní v hudebním podkresu, přes důmyslnější tahy, jako použití písně *P.L.U.C.K.* arménsko-americké skupiny System of a Down. Ta zní ve scéně soulože Raffiho s Celií a její zkratka znamenající Politically Lying Unholy Cowardly Killers (politicky lhoucí bezbožní zbabělí vrazi) naráží na tureckou vládu.<sup>60</sup>

Egoyan nakonec vtiskává kulturní odkazy i do samotných postav. Postavu režiséra pojmenovává Edward Saroyan, čímž z něj dělá jmenovce známého arménsko-amerického spisovatele Williama Saroyana. Do této role pak obsadil francouzského šansoniéra Charlese Aznavoura, dalšího slavného Arména. Edward s sebou nosí granátové jablko a každý den sní jedno semínko pro štěstí, jak to prý dělala jeho matka během deportací. Je zde patrná určitá vazba Arménů na symboly, které tento národ rozptýlený po celém světě spojují. Granátové jablko je jedním z nich. Je typickým ovocem pro Arménii, vyskytuje se na množství starých reliéfů a iluminací, a v neposlední řadě asociuje i film Sergeje Paradžanova *Barva granátového jablka*.

Celá jedna linie filmu je založena na Arshilu Gorkym<sup>61</sup>, americkém malíři arménského původu a jednom z čelních představitelů abstraktního expresionismu. Gorky se narodil v provincii Van a genocidu přežil díky včasné emigraci. Nakonec se usadil v USA, kde mimo jiné vytvořil i obraz „Umělec se svou matkou“ podle fotografie z rodného města (obr. 20, 21), která je jediným dochovaným snímkem z malířovy staré domoviny. Fotografie, obraz i Gorky samotný tvoří podstatné části děje. Egoyan k začlenění Arshila Gorkého do filmu poznamenává:

„V 60. letech Elie Wiesel – přeživší – nahradil Annu Frankovou – oběť – jako ztělesnění holocaustu ve Spojených státech. [...] v 90. letech Steven Spielberg – autor působivého filmu o holocaustu Schindlerův seznam – nahradil Elie Wiesela – přeživšího – jako nové ztělesnění holocaustu v popkultuře. Tento posun v lidovém zájmu od těch, co onu událost zažili, k těm, kteří ji představují, je výmluvným rysem naší doby. Při tvoření filmu, který se pokouší vyličit příběh arménské genocidy, se toto stává dokonce ještě složitějším, jelikož nemáme žádnou Anne Frankovou, žádného Elie Wiesela a rozhodně žádného Spielberga. [...] Dokonce ani zážitky z dětství Arshila Gorkého, jednoho ze zakladatelů abstraktního expresionismu a jediného „slavného“ přeživšího genocidy, nejsou všeobecně známy. Zlomky ze života tohoto velkého malíře ukázané v mém filmu byly pro mnoho lidí uvedením k tomuto významnému umělci.“<sup>62</sup>

<sup>60</sup> P.L.U.C.K. <http://en.wikipedia.org/wiki/P.L.U.C.K.> [cit. 5. 6. 2010]

<sup>61</sup> 1904-1948. Vlastním jménem Vostanik Adojan.

<sup>62</sup> Atom Egoyan, In Other Words: Poetic Licence and the Incarnation of History. *University of Toronto Quarterly* 73, 2004 č. 3, s. 893-894.

Kunsthistorička Ani, která Gorkyho život a dílo zkoumá, během filmu přednáší o Gorkym na různých místech filmu a zmíněný obraz dokonce označí za „posvátný kód, který říká, kdo jsme [Arméni], a jak a proč jsme se sem [do diaspory] dostali.“ Když se pak Raffi vydá do Turecka, aby se pokusil pochopit motivaci svého otce zabít tureckého diplomata, navštíví i kostel z ostrova Achtamar na jezeře Van, kam Gorky se svou matkou jezdil na výlety a obdivoval jedinečné reliéfy na zdech chrámu. Na záběrech ze svého videodeníku má kromě Achtamaru také ruiny hlavního města středověké Arménie – Ani. Pod nimi jde Raffiho komentář adresovaný matce:

RAFFI: Když vidím tato místa, uvědomuju si, kolik jsme ztratili. Nejen půdu a životy. Ale i způsob, jakým si to zapamatovat. Není tu nic, co by dokazovalo, že by se cokoli kdy stalo.

Značná část arménských památek zůstala po válce na území Turecka, kde byla z valné části zničena. Raffiho slova tak poukazují i na kulturní genocidu, jako jednu ze složek útoku na kolektivní paměť.

Nejpříznačnějším symbolem je však samotný Ararat, národní hora. Představuje pro Armény vše, čím museli během dějin projít. Podle legendy odvozují Arméni svůj původ od Noema, který na biblické hoře přistál, a mají ji i ve státním znaku. Zároveň však symbolizuje určitou rozpolcenost – na jedné straně národní hrdost nad majestátem této vyhaslé sopky, která byla odnepaměti středem arménské domoviny, na stranu druhou smutek nad všemi velkými ztrátami (územním, lidskými i kulturní), jež postihly Arménii na začátku 20. století. Ararat byl totiž na základě Laussanské dohody z roku 1923 nakonec předán sovětským vedením Turecku, které bylo v tu dobu již prakticky zbaveno původní arménské populace.

Co pronáší postava režiséra Saroyana před kulisou Araratu ve filmovém ateliéru, lze chápat jako určité arménské univerzálium:

SAROYAN: Když jsem byl chlapec, matka říkala, že je naše, i když je tak daleko. A já sníval o tom, jak se jí přiblížím, aby pak patřila tomu, kdo jsem, tomu kým jsem se stal.

Již na začátku filmu ilustruje Egoyan tento vztah, když prolne detail nepřítomně hledící Saroyanovy tváře s videozáběrem skutečného Araratu (zabraného z turecké strany) za doprovodu arménské liturgické písně. Je to stejný videozáznam, který se později ve filmu objevuje jako Raffiho videodeník z jeho cesty po východním Turecku. Osudy těchto postav, a přeneseně všech Arménů, se tedy nakonec symbolicky sbíhají u této hory, jež se dá považovat za součást jejich národní identity. Z tohoto hlediska si jen těžko představit jiný název filmu.



## 6.2 Historie a přítomnost

Egoyan zasadil zápletku ‚filmu ve filmu‘ do města Van (ve východním Turecku na břehu stejnojmenného jezera), což už samo o sobě představuje důležitou volbu. Van vždy představoval pro Armény v Anatolii centrum jejich kulturního a společenského dění, arménská historie se kolem něj soustředila již od svých počátků a byl také několikrát hlavním městem arménského království. V dubnu 1915 v něm vypuklo povstání proti turecké armádě, která obléhala arménskou čtvrť, čímž se Van stal – podobně jako Musa dagh – jedním z mála míst v Osmanské říši, kde se Arméni odhodlali bránit. Podařilo se jim zadržovat turecká vojska asi měsíc, dokud nedorazila na pomoc ruská armáda. Právě tato událost bojového střetu Arménů a Turků dnes bývá častou součástí arménsko-tureckých pří. Podle proarménské verze se jednalo o akt sebeobrany proti genocidním snahám turecké vlády, kdežto podle protureckého výkladu měla armáda ve Vanu zpacifikovat rebely, kteří masakrovali muslimy a snažili se podkopat moc Osmanské říše.<sup>63</sup> V arménském národním povědomí každopádně tato událost představuje významný prvek, jak ostatně naznačuje i dialog Raffiho a Davida, kde Raffi takřka rozechvělým hlasem říká:

RAFFI: Byli to hrdinové. Události z dubna 1915 ve Vanu byly úžasným projevem sebeobrany. Nic podobného se nestalo od doby, co jsme zadrželi Peršany.

DAVID: A kdy jste zadrželi Peršany?

RAFFI: *(krátká pauza)* V roce 451.

Raffiho poznámka o Peršanech ještě podtrhuje, že k čemu se Arméni ve Vanu uchýlili, bylo z historického hlediska zcela přirozené; po staletí proher a podřízení měli šanci se z nich vymanit. Ve scéně, kde se partyzáni krčí za skalami a míří na tureckou artilerii, tábořící pod nimi, jsou to právě Arméni, kdo vystřelí jako první, když se jejich směrem začne blížit skupina vojáků.

PARTYZÁN: Podívejte se na ně. Jak si v klidu popíjejí kávu. Netuší, jaká palba se na ně řítí.

Arméni tak nejsou ukázáni jen jako pouhé oběti, čímž se Egoyan do jisté míry vyhýbá schematizaci, ke které by zpracovávání arménské genocidy mohlo svádět. Stejně tak do filmu zahrne i odkaz na teroristické aktivity arménských skupin ve zmínkách o Raffiho otci, který

---

<sup>63</sup> Talk: Van resistance, [http://en.wikipedia.org/wiki/Talk:Van\\_Resistance](http://en.wikipedia.org/wiki/Talk:Van_Resistance) [cit. 5. 6. 2010]

se pokusil zabít tureckého diplomata. V obou případech však uvádí i motivace těchto činů: partyzáni tak jednají v sebeobraně, Raffiho otec se zas považoval za bojovníka za svobodu. Opačný pól, tedy tureckou stranu konfliktu, tu představuje vanský místodržící Cevdet bey, respektive herec s tureckými kořeny Ali, který jej ztělesňuje ve „filmu ve filmu“.

K Cevdetovi se dostáváme přes další zdroj, jež je výkladonosným pilířem Egoyanova filmu. Jsou jimi dobová svědectví doktora Clarence Usshera, který během povstání působil ve Vanu v americké misii a své vzpomínky, včetně jeho setkání s Cevdetem beyem, roku 1917 publikoval.<sup>64</sup> Ussherova kniha představuje jeden z nejcelistvějších záznamů o událostech ve Vanu a ve filmu je přímo zmíněna, když scenárista Ruben vysvětluje Martymu, herci, jenž má Usshera hrát, na čem je jeho postava založena. Tím, že Egoyan využívá tento zdroj ze třetí strany (ani z arménské, ani z turecké), vyhýbá se nařčení z jednostrannosti.

Jelikož však Egoyan nechává historické výjevy rekonstruovat režisérem Edwardem Saroyanem ve „filmu ve filmu“, zároveň tak zcizuje vjem „okna do minulosti“ a neustále nám připomíná, že toto spodobnění je vytvářené konkrétními lidmi – režisérem, scenáristou atd. (a může tak být jen jedním z mnoha). Ostatně obě historické postavy – Cevdet bey i Ussher – jsou ještě zkratovitější, než by byly, kdyby o nich byl natočen celý film, a oba herci je tak schematicky i pojmají, byť na základě skutečných svědectví.

Ussher je zde jako ryzí, čestný člověk, zastánce amerického smyslu pro demokracii, podle některých téměř paternalistický.<sup>65</sup> Cevdet bey, je naopak ztělesněním démonického, fašizujícího vládce. Příkladem může být scéna návštěvy arménskému fotografu u Cevdeta beye. Fotograf jej prosí o výplatu za vykonanou službu, Cevdet se však zachová jako povýšený tyran. Rozvede řeč o tom, kdo má být komu víc vděčný a jeho zlověstnost ještě zdůrazňují detaily, v nichž prsty ohledává fotografovu synkovi žaket s hodinkami, nebo když mu fotograf z donucení líbá ruku. Přestože je tato scéna s největší pravděpodobností smyšlená, o Cevdetových ukrutnostech existují mnohé doklady. Jeho oblibou nechat přikovat obětem na chodidla podkovy (viz též Mayrig, str. 34) se inspiruje výjev, kde totéž později nařizuje udělat zajatému synkovi fotografa. Jeho zvrhlost dokládá odbornost, s jakou instruuje mučitele:

ALI/CEVDET BEY: Pamatujte si, že tohle musíte přibít do patní kosti, ne do plosky chodidla. Tam není kost, to by [podkova] odpadla.

<sup>64</sup> Clarence D. Ussher, *An American Physician in Turkey*. Boston: Houghton Mifflin Company 1917.

<sup>65</sup> Jonathan Markowitz, Ararat and Collective Memories of the Armenian Genocide. *Holocaust and Genocide Studies* 20, 2006, č. 2, s. 240.

Přesto však Egoyan vypustil téměř z celého filmu nenávistná slova vůči Arménům, která by prvoplánově usvědčovala Cevdeta, či tureckou stranu z xenofobie. (Výjimkou by mohla být agresivní pořvávání tureckých vojáků na deportované Armény v některých scénách, ta jsou však ponechána v turečtině a bez překladu<sup>66</sup>). Ve ztvárnění skutečného dialogu Usshera s Cevdetem, který se snaží lékaře přimět k přijetí vojenského oddílu do misie v arménské čtvrti, jsou i vynechány některé beyovy protiarménské odpovědi, zaznamenané v Ussherově knize.<sup>67</sup> Aliho úlisné hraní s povýšeným pošťuchováním a fanatismem a Ussherova teatrální hrdost každopádně navozují dojem, že jejich rozhovor je takřka ztělesněním střetu dobra se zlem. Dramatičnost je zvýrazněna šerosvitem, tmavým pozadím a bočním osvětlením. Klasickým postupem záběr-protizáběr se střídají statické detaily na tváře obou mužů. Ke konci scény nás však z ‚filmu ve filmu‘ vytrhne změna úhlu a pohybu kamery a přenese nás na plac, kde se zmíněná scéna natáčí. Egoyan opět „okno do minulosti“ zcizí a naváže Raffiho doplňujícím výkladem, o co šlo.

Egoyan tak podobnými přechody komentuje pomocí přítomnosti minulost a úskalí jejího zobrazování. Snad také proto se jedno z ústředních témat problému – vztah mezi Armény a Turky – řeší v rovině současnosti, protože jinak než ze současnosti se k minulosti vyjadřovat nelze. Saroyan, Ali nebo Raffi tak své dnešní pozice přenášejí do svých představ minulosti či na spodobnění historických postav, při čemž vyjevují svá vnímání „těch druhých“, kde je zároveň obsažena i otázka (vzájemné) nenávisti.

O postoji Cevdeta beye, jako skutečné osoby, v tomto případě není pochyb. Ale když jej Ali tak sugestivně ztvárňuje, je to proto, že také on Armény nenávidí? Pokud ano, těžko by přijímal roli ve filmu o arménské genocidě od arménskému režiséra. Stejně tak by Saroyan zřejmě neobsazoval do svého filmu Turka, pokud by k němu cítil skutečnou zášť. Dialog obou mužů po konci natáčení jedné ze scén podhaluje tento neobvyklý vztah:

SAROYAN: (*Přichází k Alimu*) Chci vám poděkovat. (*Potřeše Alimu rukou a zas odchází pryč*).

ALI: Děláte si legraci? (*dožene Saroyana*) Tohle je moje velká šance. Jste jeden z mých nejoblíbenějších režisérů. Já chci poděkovat vám (*natahuje ruku, ale Saroyan nepřijímá*).

Mohu se na něco zeptat? Obsadil jste mě jen proto, že jsem poloviční Turek?

SAROYAN: Ne. Proto, že se na tu roli perfektně hodíte.

ALI: Že jsem Turek ale moc nebolelo.

SAROYAN: To nebolelo. Ne.

<sup>66</sup> Ze známějších slov lze zaslechnout „gavur“, tj. ďaur, nevěřící, jak bývali Arméni mnohdy častováni.

<sup>67</sup> Např. na Ussherův dotaz, před kým je mají turečtí vojáci chránit, Cevdet bey původně odpověděl: „Před těmi odpornými Armény.“ C. D. Ussher, c. d. (pozn. 64), s. 239-241.

Jak nasvědčuje úvod rozhovoru, Egoyan se rozhodně nepokouší zobrazit Turky ani Armény jako někoho, kdo apriorně nechce akceptovat člověka z opačné strany, natož aby ho hanil. Zvláštní gesto Saroyana, kdy Alimu poděkuje a zas jde pryč, lze chápat jako projev vděčnosti,<sup>68</sup> byť doprovázené tušením, že si s Alim stejně nemá co říct:

ALI: Nikdy jste se mě nezeptal, co si o té historii myslím.

SAROYAN: Co se o tom dá myslet?

ALI: Jestli věřím, že se to stalo. Ta genocida.

SAROYAN: Nejsem si jist, že na tom záleží.

ALI: Nechci vás okrádat o čas, já jen... když hraju roli, má to přicházet odsud (*ukazuje kamsi na podbříšek*), ne odsud (*namíří si prsty na hlavu*). Udělal jsem si nějaký průzkum a myslím, že Turci měli skutečný důvod věřit, že Arméni představovali hrozbu pro jejich bezpečnost. Východní hranici ohrožovalo Rusko. A oni věřili, že by je Arméni mohli zradit. Byla to válka. Obyvatelstvo se pořád někam stěhuje...

SAROYAN: Ještě jednou vám děkuji za vaši práci. (*Odchází*).

Zde nechá Egoyan zaznít v Aliho podání mírnější tureckou verzi událostí, (zlehčování zacházení s Armény svedením na válečné okolnosti, ospravedlňování represí obviněním Arménů z vlastizrady ...). Pro Aliho tento názor představuje východisko k hraní své role, kterému je však ochotný věřit. Paradoxně však naznačuje, že mu jde o viscerální prožívání své postavy, spíše než o její rozumové uchopení. Jako kdyby nechával do sebe Cevdeta vstoupit, aniž by mu to působilo větší potíže, protože zřejmě nemá rozumové zábrany vůči jeho názorům. A to i přesto, že Ali jako takový je v zásadě sympatická postava.<sup>69</sup>

Saroyan se Aliho výkladem každopádně odmítá zabývat. Jeho odmítnutí přistoupit na diskuzi může působit jako neschopnost být otevřený vůči jiným názorům. Jde však o fenomén ilustrující postoj přeživších či jejich potomků k popírání genocidy, spáchané na jejich blízkých. Saroyan zde reaguje stejně, jako například Deborah Lipstadtová, autorka knihy *Popírání holocaustu*, když dostala nabídku zúčastnit se jedné televizní debaty show:

„Neustále jsem jí [producentce pořadu] vysvětlovala, že se nezúčastním rozhovoru s někým, kdo popírá holocaust. Existence holocaustu je mimo jakoukoli diskusi... Nikdy bych se neukázala v jejich společnosti... Dodalo by jim to na legitimitě a na velikosti, což

<sup>68</sup> Později Saroyan o Alim poznamenává: „... lituje, že tu roli vzal. Dokážu to pochopit. Dostane se mu hněvu jeho lidí.“

<sup>69</sup> J. Markowitz, c. d. (pozn. 65), s. 245.

si vůbec nezaslouží... Když se mě naposled pokusila přesvědčit, zeptala se mne: Já s nimi samozřejmě nesouhlasím, ale nemyslíte si, že by naši diváci měli slyšet i druhou stranu?“<sup>70</sup>

Saroyanův přístup ukazuje, že vztah Arménů k jejich genocidě má přinejmenším stejný emoční náboj, jako vztah Židů k šoa. Diskutovat o existenci či neexistenci těchto vyhlazování by bylo jen útokem na kolektivní historickou paměť a památku obětí. Navíc by vyvolalo dojem, že existuje také legitimní „druhá strana,“<sup>71</sup> což je nepřípustné jak pro Židy, tak i Armény. Když se pak udivený Raffi ptá Saroyana, proč Alimu neodpověděl a nevysvětlil mu historii, vyjevuje se aspekt arménského zármutku, který je další paralelou s popíráním holocaustu:

SAROYAN: (*s upřímným smutkem*) Mladý muži, víte, co pořád vyvolává tolik bolesti? Nejsou to lidé, které jsme ztratili, nebo země. Ale skutečnost, že nás mohou tak nenávidět. Kdo jsou ti lidé, co nás tolik nenávidí? Jak mohou stále popírat svou nenávist a tak nás nenávidět? Nenávidět nás snad ještě víc?

Důležitost monologu kamera zvýrazní postupným nájezdem na detail Saroyana a zároveň symbolicky zabere kulisu Araratu v pozadí (obr. 22). Niternost momentu tiše dokresluje jakýsi liturgický zpěv.

Jak uvádí Deborah Lipsatdtová, i přes všechny snahy „sofistikovanějších“ popíračů holocaustu vypadat akademicky, stojí za jejich snahami vždy antisemitismus.<sup>72</sup> Stejně tak i Saroyan, pro nějž popírání arménské genocidy představuje projev antiarmenismu, nemůže při nejlepší vůli přistoupit na rozhovor s Turkem. A přestože Ali nemusí být nutně antiarmenista (a jak z filmu vyplývá, ani jím není), názory, které je ochoten přijmout, pro Saroyana antiarmenistické jsou.

To se ostatně manifestuje v jedné scéně, kterou Saroyan natáčí. Před Cevdetem stanou zajatí chlapci, u nichž se najde Ussherova prosba o křesťanskou pomoc. Cevdet k jednomu z nich (do nějž scenárista Ruben vtělil Gorkyho) pronáší nenávislný projev, ve filmu snad jediný otevřeně antiarménský:

ALI/CEVDET BEY: (...) My jsme vám Řekům a Arménům, dopřáli svobodu. Měli byste být vděční! (*Praští zuřivě do stolu. Pak vezme ústřední fotografii filmu – Gorkyho s matkou*). To je tvoje matka? Dala ti tu fotografii, abys na ni mohl vzpomínat. Podívej se na ni teď. To je tvář ženy, která tě vychovala k pocitu nadřazenosti nad námi. Učila tě, že

<sup>70</sup> Robert Eaglestone, *Postmodernismus a popírání holocaustu*. Praha: Triton 2005, s. 17.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 14.

Turci jsou pomstychtiví a zaostalí. Že jsme krvežízniví. Teď tě naučím něco já. To, co se stane tvému lidu je vaše vlastní chyba. Mluvíte o svém proroku Kristovi, ale v duších nevěříte v nic, než obchod a peníze. Mé ulice jsou zaplavené vašimi trhy a půjčovnami peněz. Vaše chtivost způsobila, že vy sami směřujete k zániku.

V Cevdetově monologu se snoubí takřka fašistická paranoia s obviněním Arménů, připomínajícím protižidovskou rétoriku nacistického Německa. Antiarmenismus tak pro Saroyana představuje kořen genocidy i jejího popírání.

Egoyan je však ve svých soudech o něco smířlivější. Samotnou příčinu genocidy příliš neřeší, ale o to víc se věnuje vztahu k jejímu popírání. Nesympatičnost, kterou Ali vtiskává do role Cevdeta, se všemi posunků, úlisnými šepoty a nenávistnou povýšeností, nakonec zapůsobí i na Raffiho. Když pak veze Aliho po natáčení domů, děkuje mu, že mu jeho herecký výkon umožnil pochopit, co vedlo jeho (Raffiho) otce k potřebě zabít tureckého diplomata. Raffi přitom nezastírá, že sám byl vychováván k nenávisti k Aliho postavě.

RAFFI: (...) byl jsem vychován příběhy jako „zlí Turci“ a tak. Jsem vůči tomu všemu otrlý.

Ale to, co jste dnes zahrál, mi opět dalo prožít můj vztek.

(...)

ALI: Vás musí být asi těžké zklamat.

RAFFI: Jak to myslíte?

ALI: Byl jste připravený mou postavu nenávidět. Nebo ne?<sup>73</sup>

RAFFI: Jistě,... ale taky jsem podezřívavý k věcem, které mě k něčemu nutí. Takže i když jsem věděl, že ve mně máte vyvolat nenávisť, vydržel jsem to. Ale ke konci záběru...

ALI: Jste měl chuť mě zabít.

RAFFI: (*zaražen sám sebou*) Jo. (*pauza*) Mého tatů zabili při pokusu o atentát na tureckého diplomata. Bylo to skoro před patnácti lety. Nikdy jsem nechápal, co ho nutilo chtít vraždit, co si představoval, že ten turecký velvyslanec reprezentuje. Ale dnes jsem díky vám pochopil, co se mu asi dělo v hlavě. Chci vám poděkovat.

ALI: (*poněkud ironicky*) No. Nemáte zač.

Egoyan přiznává oboustrannost zášti vůči „nepříteli“, která je přítomná v kulturním prostředí obou etnik. Aliho sarkasmus, že turecká postava je zárukou nesympatií stran Arménů, stejně jako zmínka o arménském terorismu v 80. letech, nečiní žádnou iluzi, že oběť není schopná agrese. Navzdory tomu probíhá dialog poklidně a s nadhledem, i když s určitými rozpaky nad odhalenými souvislostmi, příčinami a následky a snad i nad nezvyklostí dané situace.

---

<sup>73</sup> Egoyan zde v podstatě naráží na filmy jako *Čtyřicet dnů Musa daghu*, v nichž nejsou postavy nijak rozvíjeny, jelikož se kalkuluje s divákovou připraveností nenávidět tureckou postavu.

Když pak Raffi nese Alimu láhev šampaňského od Saroyana, kterou zapomněl v autě („Myslím, že chce ukázat, že proti vám nic nemá“), nedá mu to a odhodlá se, že musí Aliho vyvést z omylu. Na otázku, zda to myslel vážně, když Saroyanovi říkal, že se genocida nestala, Ali po krátké pauze nejistě odpovídá také otázkou: „A vy mě zastřelíte, nebo co?“ Egoyan tím jen ironizuje vzájemnou nedůvěru mezi Armény a Turky, kdy Armén je pro Turka terorista, zatímco Turek pro Arména masový vrah a falšovatel dějin. Vzápětí však navazuje tím, co má být zřejmě pravou příčinou popírání (přinejmenším v Aliho případě):

ALI: Hele, když jsem vyrůstal, o ničem takovém jsem neslyšel. K té roli jsem si udělal rešerše, dočetl jsem se o deportacích... Zemřelo hodně lidí. Arménů i Turků. Byla první světová válka.

Následuje Raffiho argumentace, že Turecko s Armény nebylo ve válce, stejně jako Německo se Židy a pokračuje zdůrazňováním, že existují svědectví a důkazy. Ali, opřený bokem i hlavou o zeď, dává svým postojem najevo, že jej konverzace příliš nebaví. Ledabyle připustí, že něco se asi stalo, ale použití lhostejného slova „něco“ Raffiho zarazí. Ali pokračuje:

ALI: Já jsem se narodil tady. Stejně jako vy. Tohle je nová země. Tak nechme být zasranou historii a přenesme se přes to. Nikdo vám nerozvratí domov. Nikdo vám nezničí rodinu. Tak pojďme dovnitř tohle odšpuntovat a připít si.

Za Aliho neochotou připustit, že se genocida stala, tu tak není ani antiarmenismus, ani turecká nacionalistická hrdost. Ali je generačně vzdálen tehdejší událostem zhruba stejně jako Raffi, ale sám o ničem takovém neslyšel, tedy nemá ani co popírat. Pouze věří tomu, na co je zvyklý. Nejde mu o zastírání historie, ta je mu naopak úplně ukradená a nimráni se v ní je podle něj k ničemu. Jedná pragmaticky v duchu německého pojmu „realpolitik“, stejně jako když turecký historik Şevket Aydemir roku 1975 údajně prohlásil: „Věřím, že nejlepším směrem je nedlít na tomto tématu a nechat obě strany, aby tuto část historie zapomněly (utišily).“<sup>74</sup> V tento okamžik pronese Raffi snad nejtypičtější citát pro podobné příležitosti:

RAFFI: Víte co řekl Hitler svým velitelům, aby je přesvědčil, že jeho plán bude fungovat?  
„Kdo si pamatuje vyhlazení Arménů?“

ALI: Nikdo si nepamatoval. ... A ani si nepamatuje. (*Obrací se zády a odchází k sobě*).

---

<sup>74</sup> en.wikipedia.org/wiki/Denial\_of\_the\_Armenian\_Genocide [cit. 14. 5. 2010]

Podle J. Markowitze je Aliho konečné popření, obsahující zlost, nenávist a pohrdavost o to víc rozrušující ve světle všech sympatických stránek jeho osobnosti.<sup>75</sup> Je to také naposled, co ve filmu Aliho vidíme. Neobjeví se ani na záběrech z premiéry filmu. Je to současně konec veškeré komunikace, která do té doby ve filmu mezi Armény a Turky probíhala. Egoyan k Hitlerově citátu poznamenává:

Když spolu Raffi a Ali hovoří na chodbě, Raffi přirovná Turky k Hitlerovi. Je to odpověď, kterou má každý Armén v záloze, ale která konverzaci zazdí.<sup>76</sup>

Když se David Raffiho ptá, proč Turci nechtějí genocidu přiznat, Raffi odpovídá, že na to bychom se jich museli zeptat. Egoyan v Aliho případě vybízí ke shovívavosti nad jeho (aspoň zpočátku) nevinným popíráním, kdy popírání je spíše pouhou nevědomostí, jelikož nelze popírat něco, co se neví. Avšak další z možných odpovědí je právě všudypřítomné vyvstávání paralel mezi mladoturky a nacisty, které je tak dráždivé. A z toho plynoucí „obava Turecka, že by se přiznáním nadobro zařadilo do společnosti Adolfa Hitlera.“<sup>77</sup>

### 6.3 Orální tradice

Na rozdíl od filmu Edwarda Saroyana, předává Egoyanův Ararat většinu informací o arménské genocidě verbálně. Představuje tak stav, který je jaksi typický pro současnou arménskou diasporu a dal by se vyjádřit schématem „setká se Armén s Nearménem, který – jak se ukáže – o arménské genocidě neví nic, a Armén mu tedy začne celou záležitost vysvětlovat.“

Celé pasáže filmu jsou tedy založeny na předávání informací o genocidě slovní cestou a nikoli způsobem, kdy je narativ utvářen sledem vizuálních reprezentací látky, z nichž si divák vyvozuje kontext a závěry.<sup>78</sup> Tyto závěry jsou naopak v Araratu sdělovány přímo, jelikož jsou *východiskem* pro to, co má být hlavním tématem filmu (přenos traumatu dnes). Řada formulací, které postavy pronášejí, se v různých obměnách vyskytuje napříč nejrůznějšími materiály pojednávajícími genocidu Arménů, od tištěných publikací přes televizní programy po internet. V jistém smyslu lze hovořit o něčem na způsob ústní tradice

<sup>75</sup> J. Markowitz, c. d. (pozn. 65), s. 245.

<sup>76</sup> Cynthia Fuchs, Interview with Atom Egoyan: Ararat. *PopMatters*. Dostupné na <http://www.popmatters.com/pm/feature/egoyan-atom-021129/> [cit. 28. 4. 2010]

<sup>77</sup> *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006. Two Cats production).

<sup>78</sup> David Bordwell, Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. In: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1985, s. 29.



v rámci osvěty arménské genocidy: o předávání poznatků v zavedené podobě z člověka na člověka.

Ústředním ztvárněním tohoto jevu je nakonec celá linie rozhovoru Raffiho s Davidem, kde šíření zprávy o genocidě překračuje vnitronárodní sféru a stává se mezikulturní. David zde reprezentuje průměrného občana západní společnosti, o němž se předpokládá, že o arménské genocidě dosud neslyšel. Jednu z nejtypičtějších replik má Raffi, když mu vysvětluje:

RAFFI: Bylo zabito přes milion lidí. Pradávná civilizace žijící na starobylé půdě. Bylo to systematické a zcela naplánované. Byla vyhlazena celá arménská populace východního Turecka.

V jedné replice tak Egoyan shrne klíčové body zapomenuté tragédie, již je třeba připomenout: počet obětí (kvůli představě rozsáhlosti), starobylost národa (upozornění na zničení autochtonních obyvatel a jejich kultury), systematickosti a plánovanosti (tj. Tureckem popíranou intenci kampaně) a důsledek na demografii východního Turecka (účinnost tureckého záměru). Je to slovní koncentrát celého problému, natolik univerzální, že by se klidně mohlo jednat o větu vyňatou z učebnice dějepisu či z komentáře naučného dokumentu. (Pro srovnání, toto je úvodní komentář z jednoho takového pořadu: „Během první světové války se Osmanská říše dopustila [...] jedné z největších genocid ve světových dějinách, povražděním rozsáhlé části menšinové arménské populace. Bylo usmrceno přes milion Arménů.“<sup>79</sup>)

Tento „přednáškový“ princip však dominuje většině Egoyanova filmu a co chvíli se k historickým okolnostem pronáší nějaký slovní výklad. Postavy zde fungují jako nositelé těchto učebnicových sdělení. Jako příklad mohou sloužit různé části dialogu Raffiho a Davida (tučně jsou vyznačeny výroky, které mají seznámit diváka s okolnostmi a jsou charakteristické pro onu „ústní tradici“):

DAVID: Tak proč jste jel do Turecka, abyste točil arménskému malíři?

RAFFI: Protože odtamtud je. Narodil se tam. **Arménie byla historicky součástí východního Turecka. Anatolie.**

DAVID: A vás poslali samotného? Bez štábu?

RAFFI: Nedostali by povolení pro štáb.

DAVID: Proč ne?

RAFFI: **V Turecku není snadné točit film o arménské genocidě. Je to politicky... citlivé.**

---

<sup>79</sup> *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006).

DAVID: V jakém smyslu?

RAFFI: **Protože turečtí představitelé nechtějí přiznat, že se to stalo.**

Na jednu stranu vidíme, že dialog je vykonstruován tak, aby byly v návaznosti řečeny všechny důležité informace. Na druhou stranu i ve skutečnosti by se v podobné situaci mohl kterýkoli Armén stát nositelem těchto frází a rozhovor by se zřejmě odvíjel dost podobně.

Snad nejvýznačnější repliku však Raffi pronese během konfrontace s Alim:

RAFFI: **Víte co řekl Hitler svým velitelům, aby je přesvědčil, že jeho plán bude fungovat? ‚Kdo si pamatuje vyhlazení Arménů?‘**

Tento Hitlerův výrok je snad nejfrekventovanějším citátem uváděným v souvislosti s arménskou genocidou, ať už je to v novinových článcích, dokumentárních pořadech nebo webových stránkách. Podstatu Raffiho počínání shrnuje Jonathan Markowitz ve své eseji o Egoyanově filmu:

„Raffiho odkaz na holocaust představuje mocný argument k tomu, co je v sázce při vytváření paměti, a k nebezpečím popírání genocidy. Naznačuje, že je zásadní si pamatovat zločiny minulosti, aby se zabránilo jejich opakování. Ačkoli se toto tvrzení stalo truismem, Raffiho schopnost dát do souvislosti jednu genocidu s druhou odkazem k Hitlerově údajnému velebení kolektivní amnézie, znovuoživuje city.“<sup>80</sup>

Dvojsečnost užití Hitlerova citátu, symptomatického pro celou problematiku, je plně demonstrována právě ve zmíněné scéně. Přeživší genocid, jako přímí účastníci dějinných událostí, představují svou fyzickou přítomností bezprostřední spojení současnosti s minulostí. Avšak po jejich smrti jejich potomci, potomci potomků atd. mohou argumentovat bezprostředně již jen pomocí slov. A právě slova se stávají kamenem úrazu, který – jak píše Markowitz – zjitřuje city.

V případě arménsko-tureckého sporu to platí obzvlášť. Nejde jen o Hitlerův citát, který pro jednu stranu vystihuje podstatu tragédie a pro druhou představuje urážku. Ale přímo o jádro sváru, ve kterém je toto vše obsaženo, a které stojí na jediném slově – genocida. Veškeré dnešní konflikty pak pramení z použití či nepoužití tohoto konkrétního slova.

Hitlerův výrok nicméně pro své časté uvádění v souvislosti s arménskou genocidou přesně zapadá do didaktického naturelu *Araratu*. Například když scenárista Ruben vysvětluje herci

---

<sup>80</sup> J. Markowitz, c. d. (pozn. 65), s. 245.

Martymu jeho postavu amerického lékaře Usshera, dělá to nanejvýš faktograficky, což má dozajista poučit i diváka a nezanechat nejmenších pochyb, že co vidíme ve filmu, je založeno na autentických svědectvích:

RUBEN: Marty, tahle kniha je klíčem k tvé postavě. Je to deník Clarence Usshera vydaný v Bostonu roku 1917. Každá scéna filmu je založená na tomto dokumentu. Je to pravdivý příběh člověka, který zažije vyhlazení celé komunity. A je tím poznamenáný.

Něco podobného se opakuje ještě jednou, ve scénách z premiéry filmu. Tam poskytuje Marty televizní reportérce rozhovor, který opět krátce poukazuje na popírání genocidy a věrohodnosti zdrojů:

REPORTÉRKA: Jak odpovíte těm, kteří říkají, že tohle všechno je přehnané?

MARTY: Vše je to zdokumentované. Všechno, co říkám, jsou přímé citace z Ussherova deníku.

Tento (v některých pasážích doslova) „přednáškový“ styl ostatně prostupuje celým filmem. To se týká zejména scén, kdy se dozvídáme podrobnosti ze života Arshila Gorkyho prostřednictvím Aniiných přednášek, kdy Ani většinou stojí v sále plném posluchačů za řečnickým pultem a projekce promítá ilustrační obrázky k jejímu výkladu. Přičemž jak přednášky, tak i Egoyanův film, sdílejí do značné míry společnou stavbu: naučný komentář doprovázený sérií ilustračních obrazů. Jako například když scenárista Ruben líčí skeptické Ani, jak hodlají do jednoho z chlapců vtělit Gorkyho. Stříhem se přenášíme do Vanu roku 1915. Proti sobě střídají arménští partyzáni a turecké vojsko, a Ussher v domě americké misie netrpělivě čeká, co bude dál, zatímco ve zvuku pokračuje Rubenovo líčení toho, co právě sledujeme (resp. toho, co má být obsahem sledovaného).<sup>81</sup> O něco později ve filmu se zas Ruben s očekáváním ptá Ani, co si myslí o scéně, kterou napsal (mladý Gorky běží pro pušku zabitého tureckého vojáka). Ani odpovídá, že si to neumí představit a snad jí to řekne víc, až to uvidí. Následuje střih na scénu, o níž oba hovořili. Opět přestřelka, jeden z partyzánů houkne na mladého Gorkyho, aby pro pušku doběhl. Chlapec seběhne doprostřed střelby, kde se opatrně přiblíží k padlému vojákově, sebere zbraň a vrací se.

---

<sup>81</sup> „Takže, do dubna 1915 Turci obklíčili arménskou čtvrť. Uvnitř, za těmito opevněnými zdmi, je americká misie vedená doktorem Clarencem Ussherem. Venku je pár set mužů se starými zbraněmi, obklíčení dobře vyzbrojenými jednotkami s nejnovější evropskou artilerií. Zázrakem, díky vlastní vynalézavosti nebo týmové práci, jsou schopni arménské pozice udržet, ale jsou izolovaní, odříznutí od okolního světa. Ussher musí dát zbytku světa vědět, co se asi bude dít. Takže doufá, že jeden těch kluků – Gorky – projde.“

(Pomiňme nyní otázku, zda se tehdy jedenáctiletý Gorky ve skutečnosti vůbec mohl na bojích aktivně podílet). Rubenův nadšeně netrpělivý výraz, když se ptá Ani na její názor, naznačuje, že je zřejmě na svou scénu pyšný. Avšak její obrazové ztvárnění sděluje naprosto totéž, co Ruben v předchozím obraze. Pouze ilustruje a duplikuje již řečené, i když by se dala chápat také jako mírná ironizace scenáristických snah, učinit ve jménu napsání strhujícího příběhu akční figury z obyčejných postav. Tvoří však oslí můstek, který nás vede k další přednášce. Zprvu zazní Aniin výklad pod záběry Gorkyho běžícího pro pušku:

ANI: Jako chlapec zapojený do hrdinné obrany Vanu byl Gorky svědkem jedněch z největších momentů arménské historie.

A plynuje přechází do dalšího obrazu, kde Ani na autorském čtení předčítá ze své knihy o Gorkym:

Ale v letech, které následovaly, ztratil svůj domov, svůj lid, dokonce i svou milovanou matku. Na jeho nejslavnějším obraze je matčina ruka nedokončená. Historie této kompozice, stejně jako historie jeho národa, byla násilně přerušena. Ztratil se základní vjem matčina doteku.

Ať už ve filmu mají výklady odbornou podobu či nikoli, reflektují proces předávání zkušeností z člověka na člověka, což zřejmě odpovídá Egoyanovým slovům o mezikulturním a mezigeneračním přenosu traumatu.<sup>82</sup> Toto zřetězení vypravěčů a jejich posluchačů je vidno nejen na hlavní výstavbě (Saroyanova matka+Ussher+Gorky → Ruben+Saroyan+Ani → Raffi → David → Philip), ale i v dílčích momentech. Konkrétně tehdy, když se David snaží v pracovně na letišti odhalit Raffiho motivy, a ten se rozhodne, že Davidovi musí něco přechíst. Na LCD displeji Raffiho kamery běží jeho záběry kostela z ostrova Achtamar na vanském jezeře a Raffi čte ze scénáře Saroyanova filmu následující text (obr. 23):

Na poli popela, kde arménský život umíral,  
Německá žena snažící se neplakat mi vyprávěla hrůzu, již byla svědkem:

Musím vám říct, co jsem viděla, aby lidé pochopili zločiny, jež páchá člověk na člověku.  
Byla neděle ráno, první marná neděle svítající nad mrtvolami.  
Viděla jsem temný dav ve dvoře bičující skupinu mladých žen.  
Jeden muž zvířecky zařval: Tancujte! Tancujte do zvuku našeho bubnu!

---

<sup>82</sup> <http://www.egofilmarts.com> [cit. 28. 4. 2010]

Biče zuřivě šlehalý těla dívek.  
Ženy počaly ruku v ruce tančit svůj kruhový tanec.  
„Tancujte!“ řvali na ně zuřivě. „Tancujte, dokud nezemřete.  
Tancujte s nahými prsy, bez studu.“  
Pak někdo vzal konev s petrolejem.  
Dívky jím pomazali.  
„Tancujte!“ hřímali na ně.  
„Tady máte vůni sladší než jakýkoli parfém.“  
Pochodní ty dívky zapálili  
A ohořelá těla se kroutila, dokud nezemřela.

Německá žena se na mě podívala a řekla:  
Jak si mám jen vyrvat oči? Řekněte, jak?

Jedná se o úryvky z básně *Tanec*<sup>83</sup> od arménského básníka jménem Siamanto,<sup>84</sup> která vyšla roku 1910 a reflektuje krvavé události v Adaně o rok dříve. Náplň jejího příběhu je však s událostmi pozdější genocidy zcela srovnatelná.

Forma básně obecně je příznačná pro jakoukoli lidovou tradici a ústní vyprávění. Egoyan ji zde využívá k tematizaci předávání těchto ústních svědectví. Celý řetězec osob se zde ještě prodlužuje o dvě úrovně, svědkyně a básníka: Němka → Siamanto → Ruben → Saroyan → Raffi → David. Jedno vyprávění je vnořené do druhého. Otázka však je, jak je ztvárnit filmově. Egoyan ve svých anotacích k Araratu klade řečnickou otázku, jež vlastně visí nad celým filmem: „Jak umělec vysloví nevýslovné [hrůzy]?“<sup>85</sup>

Siamanto se obrazy hrůz pokusil uchopit protikladnou, poetickou formou, která má potenciál poskytnout příjemci jakýsi filtr, který by krutý příběh dostal pod kontrolu, udělal jej lépe přenositelným, a tak emočně účinnějším. Podobně jako když některé filmy využívají v podobných případech animovanou formu místo hrané (*Valčík s Baširem*, *Persepolis*). Německo-židovský spisovatel Edgar Hilsenrath dokonce zpracoval samotnou arménskou genocidu stylem jakési pohádky (román *Pohádka o poslední myšlence*).

V Araratu se však opět opakuje schéma, kdy pod komentářem (Raffiho čtením) plynou obrazy vyprávěného. Není zde ani patrné, že by se mělo jednat o něčí báseň. Už v originále je psaná volným veršem, a dalším překladem, krácením a dodatečnými úpravami ztrácí mnoho ze své podstaty. Je rekonstruována zcela realisticky, a tím de facto „odbásněna“.

<sup>83</sup> Vyšla ve sbírce Krvavé zprávy od mého přítele (1910). Siamanto (Atom Jardžanjan), *Yntir yerker*. Jerevan: Armjanskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo (Ajpetrat) 1957.

<sup>84</sup> Siamanto byl pak v dubnu 1915 v rámci likvidace arménské elity zatčen a popraven. Viz Siamanto (Atom Jardžanjan), *Yntir yerker*. Jerevan: Armjanskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo (Ajpetrat) 1957, s. iv.

<sup>85</sup> <http://www.gofilmarts.com> [cit. 28. 4. 2010]

Stává se z ní holá výpověď německé ženy. Od čtoucího Raffiho se dostáváme do Ussherova pokoje, kde sedí šokovaná žena a německy vypráví lékaři své svědectví. O něco dále se přesouváme k popisované události samotné; Němka s hrůzou sleduje zpoza zdi výjev, kdy turečtí vojáci vesele bičují, týrají a ponižují naříkající arménské dívky. Poslední rovinu tvoří záběr na Saroyana s Raffim za zády, jak sledují právě tuto scénu při jejím natáčení.

Je to totéž schéma jako ve *Čtyřiceti dnech*, kde šokovaný Aram Tovmasjan vypráví lidem v Bagratjanově vile hrůzy, které zažil se svou sestrou během deportace a jeho vyprávění je podkresleno flashbaky znázorňujícími jeho výpověď (turečtí vojáci střílejí do deportovaných, znásilňují dívky atd.). Rozdíl je jen v počtu vypravěčských vrstev. Egoyan naznačuje, že právě popírání, jež zamezuje volnému šíření poselství, jejich počet zmnožuje. Je potřeba je předávat dále, jak to jen jde. Vzato do důsledku, do tohoto zřetězení spadá i sám Egoyan; je to vlastně on, kdo skrze postavy mluví, čímž se vlastně stírá rozdíl mezi postavami a režisérem. Mnohomluvnost postav je zároveň mnohomluvností režiséra, jelikož oboje vychází ze současného stavu věcí. Silnou přítomnost této hovornosti ostatně Egoyan ozřejmuje poznámkou: „Opakem popírání je tendence mluvit příliš.“<sup>86</sup>

#### 6.4 Film ve filmu

Egoyan uvádí, že když točil *Ararat*, všichni měli očekávání, že to bude film, který „konečně řekne pravdu o tom, co se stalo“ a hned dodává, že *Ararat* o tom právě není.<sup>87</sup> Avšak toto očekávání je přesměrováno na Saroyanův film, který má být přesně tím filmem, který všem chybí. Epický příběh, jenž by zpracoval genocidu Arménů tak, aby se mohla zařadit po bok klasických historických dramát jako *Lawrence z Arábie*, *Most přes řeku Kwai*, *Apokalypsa*, *Gándhí*, *Schindlerův seznam* nebo *Titanic*. Saroyan natáčí tolik chtěný snímek který neexistuje, což s sebou i určitá úskalí, která Saroyanovi Egoyan přenechal.

Existence ‚filmu ve filmu‘ umožnila Egoyanovi uplatnit řadu postupů umožňujících co nejširší vyjádření. Například volný pohyb mezi minulostí a přítomností a možnost z každé časové roviny představit to, co uzná za vhodné. Z historické části příběhu pak může ukázat jen vybrané momenty, aniž by jej musel domýšlet celý. Další, snad ještě podstatnější význam však spočívá v tom, že ukázání „vnořeného“ filmu umožňuje odhalit natáčení jako kreativní proces. Což ve vztahu k arménské genocidě znamená, že Egoyan představuje historické

---

<sup>86</sup> Maryann Bird, Moving the Mountain. *Time Magazine*  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,901030428-444961,00.html> [vyšlo 20. 4. 2003; cit. 14. 5. 2010]

<sup>87</sup> <http://www.egofilmarts.com> [cit. 28. 4. 2010]

události, ale zároveň upozorňuje na to, že se jedná o záměrně vytvářené obrazy (v tomto případě postavou režiséra Saroyana). A nelze je tedy brát za objektivní znázornění skutečnosti, ale za výsledek něčí interpretace, která vychází z životní zkušenosti dané osoby.

Egoyan z ‚filmu ve filmu‘ mnohdy nečekaně „vystoupí“ pomocí změny pohybu a úhlu kamery, a ukáže spolu s herci i celý filmový štáb při práci, jako například ve scéně, kdy Cevdet bey dává mladému Gorkymu dokument pro Usshera k podepsání. Někdy, jako při exteriérech nebo záběrech z Gorkého ateliéru, zůstáváme uvnitř Saroyanova filmu, a tyto záběry pak působí více jako příslovečné okno do minulosti, ale exteriéry nakonec spojují se scénami z placu stejní herci a hlavního představitele Gorkyho pak Ani na okamžik zahlédne na premiéře Saroyanova filmu.

Kromě formálních zcizovacích prostředků Egoyan využívá i obsahové. Ty jsou zapracovány do procesu, kdy scenárista Ruben s Edwardem Saroyanem vytvářejí děj svého vlastního snímku. Typickým příkladem může být spor, kdy si Ani, najatá jako konzultantka, všimne, že na ateliérových kulisách města Van je v pozadí zobrazena hora Ararat.

ANI: Ararat ale z Vanu nelze vidět.

SAROYAN: Ano, ale myslel jsem, že to bude důležité.

ANI: Ale není to pravda.

SAROYAN: Ale má to pravdivého ducha. [...] Rubene, Ani není jasné to s Araratem. Všimla si, vcelku správně, že z Vanu není vidět.

RUBEN: Je to volný výklad. Jde o symbol a vzhledem k historii, kterou se snažíme ukázat...

ANI: Takže tak se to dá ospravedlnit?

RUBEN: Jistě, poetickou licencí.

ANI: Kam na ně chodíte?

RUBEN: Kam se dá.

ANI: Takže to je moje práce? Vyvolat ve vás pocit, že věci lze zkreslovat?

Formou dialogu, kdy na obou stranách rozepře stojí Arméni, Egoyan poukazuje na schopnost kritické sebereflexe jak arménské strany obecně, tak i sebe sama. Interpretace arménských filmařů tu rozhodně není ukázána jako bezchybná. Některé Rubenem vyfabulované pasáže mohou dokonce působit téměř jako parodie hollywoodských trháků. Ve jedné scéně scenárista líčí, jak dr. Ussher musí dát světu vědět, co se bude dít. K tomu účelu lékař vyšle několik arménských chlapců se zprávou o pomoc. A do jednoho z nich chce Ruben vtělit Gorkého zamlada, čímž z něj (oproti skutečnosti) skoro učiní akční figurku. Později ve filmu jej také nechává zajmout pochopy Cevdeta beye nebo běžet uprostřed přestřelky pro pušku zraněného tureckého vojáka.

Během Rubenova líčení zároveň v obraze sledujeme, jak Ussher v lékařském plášti se skvrnami od krve vychází pln napětí na balkon, zavře oči, zhluboka se nadechne a se založenýma rukama, v póze demonstrující víru a odhodlání, dramaticky vytrčí bradu vzhůru. Na pozadí hory Ararat vlají vlajky USA a Červeného kříže a v podkresu graduje patetická orchestrální hudba.

Jinou podobně sebeparodickou scénou může být, když mladý Gorky se slzami v očích přinese fotografovi zakrvácené hodinky jeho synka, kterého předtím zjevně nechal umučit Cevdet bey. Ve fotograf vzplane náhle žal a vztek, popadne kulomet, který leštil a vydává se do hořících ruin Vanu pomstít svého syna. Střílí z kulometu, ale vzápětí je smrtelně zasažen tureckými kulkami. Následuje Raffiho dojatý komentář: „Byli to hrdinové.“

Egoyan však uvádí, že byť to tak může působit, nebylo jeho záměrem Saroyanův film nějak ironizovat.<sup>88</sup>

„Ze soudobé perspektivy je tento film těžkopádný a staromódní. [...] Pokoušel jsem se vyjádřit, jak by tyto obrazy minulosti mohly připadat kultuře, která je nikdy předtím neviděla. Co znamená vizualizovat scény hrůz a hrdinství, které historie ignorovala? Nebudou vypadat přehnaně? Ukazováním extrémních scén zabíjení, znásilňování a sexuálního mučení jsem nechtěl přimět lidi jen k přemýšlení o arménské genocidě konkrétně, ale také přimět diváka, aby vzal v úvahu spodobnění hrůz a jak jsou tyto příběhy utvářeny a předávány dál.“<sup>89</sup>

Edward Saroyan během filmu několikrát poznamená, že točí svůj film jako památku své matce. Jeho snímek není nic jiného, než způsob, jakým si mnohé děti přeživších vybaví tyto hrůzné události, když jsou jim vyprávěny a s jejichž obrazy vyrůstají.<sup>90</sup> Jsou to vlastně jen jednotlivé představy – izolované výjevy, vytržené z hypotetického děje. Jakési preparáty vystavené v upřímné snaze, aby se o nich vědělo.

Zejména pak scény násilí jsou obecné, jak to jen jde (obr. 24). Vidíme osmanského vojáka, jak zastřelí arménskému chlapce. Dalšího, jak znásilňuje matku malého dítěte. Lidé, kteří v těchto záběrech trpí a umírají přitom nejsou v Saroyanově filmu nositeli příběhu. Jsou jedněmi z mnoha, které tato tragédie postihla. Pokud divák více soucítí s postavami, které jsou hlavními hrdiny děje, pak tyto scény své účinkující naopak odcizují. Na anonymních Arménech je pácháno násilí ještě anonymnějšími osmanskými vojáky. (A vojáci jsou ve své uniformovanosti a se zabíjením v „popisu práce“ vždy odosobněnější). Tyto scény se tak dostávají prakticky do stejné polohy, jako bojové scény ve *Čtyřiceti dnech Musa daghu*, kde

<sup>88</sup> A. Egoyan, c. d. (pozn. 62), s. 894.

<sup>89</sup> Tamtéž.

<sup>90</sup> <http://www.egofilmarts.com> [cit. 28. 4. 2010]



do sebe střílejí obecné skupiny Arménů a Turků, bez toho, aby byl někdo z aktivně bojujících představen v bližším prokreslení.

Když tyto scény ke konci filmu sledují jejich autoři – Saroyan, Ruben a Marty – na slavnostní premiéře v kině, přes jejich strnulé výrazy přelétne občas stín rozpačitosti v podobě nenápadného tázavého poohlédnutí po kolezích. Co je v tu chvíli tak zneklidňujícího? Ten film, nebo to násilí? Egoyan uvádí, že role těchto filmařů je monumentální, jelikož jsou prvními, kdo „představí tyto nevýslovné hrůzy široké veřejnosti“ a „...jsou zoufalí z toho, aby tím byli srozumitelní.“<sup>91</sup> Saroyanovým i Egoyanovým filmem se po celou dobu prolíná otázka, kde je onen správný poměr mezi kvalitní poutavou filmařinou, historickou přesností a nezobrazitelnými hrůzami, chybí-li o nich všeobecné povědomí.

Když Celia ve vzteku vůči Ani dostane zkrat a pokusí se v galerii zničit Gorkyho obraz, Ani se rozhodne, že nedopustí již žádné další „mrzačení“ Gorkyho odkazu. Vpadne uprostřed natáčení na plac, aby si promluvila s režisérem, když vtom se za ní oboří rozčilený Marty, zcela ponořen do role Usshera ošetřujícího zraněného chlapce:

MARTY/USSHER: Co to je, krucinál? Jsme obklíčeni Turkey. Došly nám zásoby, většina z nás zemře. Lidé potřebují zázrak. Tohle dítě vykrváčí k smrti. Jestli mu zachráním život, může nám to dát sílu pokračovat. Tohle je jeho bratr. Před očima mu znásilnili těhotnou sestru, než jí rozřízli břicho, aby probodli její nenarozené dítě. Jeho otci vydlouбили oči a nacpali mu je do úst. Matce uřízli prsa a nechali ji vykrvácet... Kdo jste kurva vy?

Zaskočená Ani se nezmůže na odpověď, čímž nadobro ustoupí její snahy o akurátní podání faktů. Když jsou postaveny hned vedle utrpení celého lidu, které ve zkratce reprezentuje Ussherova výpověď, jejich důležitost se zcela zrelativizuje. A to i přesto, že podle všeho je Ani rozhodně kompetentnější se vyjádřit ke stavu věcí, než Marty.<sup>92</sup> Dochází k momentu, k němuž Egoyan poznamenává: „Ve filmu je mnoho příběhů, jejichž nositelé nejsou důvěryhodní, ale to neumenšuje potřebu tyto příběhy vyprávět.“<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> <http://www.egofilmarts.com> [cit. 28. 4. 2010].

<sup>92</sup> J. Markowitz, c. d. (pozn. 65), s. 240

<sup>93</sup> Maryann Bird, Moving the Mountain. *Time Magazine*

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,901030428-444961,00.html> [vyšlo 20. 4. 2003; cit. 14. 5. 2010]

## 6.5 Relativizace sebe sama

Všechny postavy jsou záměrně prezentovány tak, aby bylo jasné, že nejsou žádnými arbitry pravdy. Saroyan s Rubenem točí svůj film, jenž je míněn upřímně, avšak mnohé záběry dávají svou přehnaností najevo, že je v mnoha místech problematický.

Jak například uvádí Elizabeth Goldbergová, postoje mnoha postav jsou dvojaké.<sup>94</sup> Když si David povzdychne, že není způsob jak ověřit, že jediné slovo z toho, co mu Raffi řekl, je pravda, má na mysli hlavně vysvětlení ohledně plechovek od filmu a jejich obsahu, co Raffi přivezl z Turecka. Celníková věta je však dvojznačná, stejně jako Raffiho odpověď. „Všechno, co jsem vám řekl, se přesně stalo,“ se odkazuje jak k osobnímu příběhu a cestě do Turecka (a k plechovkám, o nichž však – ať již vědomě, či nevědomě – nakonec neřekne pravdu), tak i ke genocidě (o níž se naopak předpokládá, že ji podal pravdivě).

Egoyan také záměrně vzbudí v divákovi deziluzi ohledně Raffiho. Během celého filmu se vytváří dojem jakéhosi paralelního dění – střihy nás co chvíli přenášejí z minulosti do přítomnosti, z filmového natáčení do přednáškového sálu a také na letiště. Avšak až na samotném konci filmu se nám odhalí pointa, že Raffi nevezl z Turecka materiál pro film, jak tvrdil. Film má právě v tu chvíli premiéru a v Raffiho plechovkách se najde heroin. Náhle tedy začneme pochybovat i o Raffim.

Jiný rozpor se váže k Aniině přednášce. Vypráví o Gorkym, že nechal matčiny ruce nedokončené, načež Celia ji odporuje, že je možná namaloval a později zamazal. Když pak sledujeme Gorkyho v jeho ateliéru, vidíme, že pravdivý byl právě Celiin výklad událostí. (Vůči této argumentaci Goldbergové však lze namítnout, že i jednou zamazaná malba může být považována za nedokončenou. Byť může jít o záměr). I Celi je tedy přiznána legitimita co do pravdivosti jejího tvrzení, čímž se vyvažuje primární nesympatičnost její postavy.

V určitém smyslu lze dokonce chápat spor Ani a Celie jako metaforu arménsko-turecké pře, přestože role obou dam jsou v ní nejednoznačné. Náhled je možný z obou perspektiv.

1) Celia odpovídá turecké straně sporu, Ani arménské:

Celia se snaží svou opozici zdiskreditovat tím, že ji obviní ze způsobení újmy. Sama však svým tvrzením věří. Případně úmyslně uvádí Ani do trapných situací, když například veřejně nazve jejího prvního manžela teroristou. Pak se navíc pokusí zničit Gorkyho obraz. Ani je oproti tomu sympatická postava, která mohla sotva dovést partnera k sebevraždě. Je naopak obětí pomluv, připomínající turecká nařčení Arménů z páchání násilí na muslimech.

---

<sup>94</sup> Elizabeth Swanson Goldberg, *Beyond Terror - Gender, Narrative, Human Rights*. New Brunswick: Rutgers University Press 2007, s. 180-183.

2) Celia odpovídá arménské straně sporu<sup>95</sup>, Ani turecké:

Celia viní Ani ze smrti svého otce, chce být slyšena, svá tvrzení dokola opakuje, vybírá si ke svým výstupům okamžiky, kdy se dostane do centra pozornosti<sup>96</sup> a kdy může Ani veřejně „odhalit“. Ani Celiina tvrzení popírá, říká, že šlo o nehodu a nemíní se o této záležitosti bavit.

V každé postavě je tak přítomen rozpor, který nám ji znemožňuje vnímat jednoznačně. Dokonce i David, jedna z nejpřímočařejších postav, nakonec nechá Raffiho jít, přestože v jedné z jeho plechovek najde heroin. Jaké implikace si má z toho divák vyvodit? Na jednu stranu se snadno ztotožní s Raffim, stejně jako David – chápe jeho pohnutky a přeje mu jen dobré. Na druhou stranu, je třeba nechat jít někoho, kdo nevěří, že mohl spáchat zločin, který spáchal, navíc když je ještě takový sympatický (nebo možná mladý a „ještě“ hloupý)? Má se totéž morální pravidlo aplikovat i na tu část dnešních Turků, která popírá genocidu, protože nemůže věřit, že by jejich předci byli váleční zločinci?

Egoyan tak – zejména arménské – postavy zbavuje možnosti být arbitry pravdy či spravedlnosti, (k čemuž by zpracování takového tématu mohlo svádět), a brání se ukazovat opoziční postavy (Celii a Aliho) jako prvoplánově nesympatické. To v důsledku vede k jakési vnitřní rozervanosti filmu, kdy každá z postav má určité vlastnosti, ale vždy se v ní vyskytne ono „ale“, které relativizuje jejich předchozí hodnoty, zásady a důvěryhodnost. Divák tak stále více váhá, co si má o nich myslet, potažmo, co si má myslet o vyznění celého filmu, jelikož ten je osnován skrze jednání těchto postav (Saroyanův film, Aliho Cevdet bey, Martyho doktor Ussher, Aniina kniha, Raffiho video, Davidovo rozhodnutí...). Tím se ale relativizace obsažená v postavách přenáší na film jako celek.

Egoyanův *Ararat* si klade řadu řečnických otázek či výroků, které mají být jeho tématem, ale zároveň se stávají i jeho podstatou. Když se Egoyan ptá, jak zobrazit nevýslovné hrůzy, je to otázka, jíž si klade jak Edward Saroyan, tak i Egoyan samotný. Jiný Egoyanův výrok, že opakem k popírání je tendence mluvit příliš, je tematizován mnohomluvností jeho postav, ale tím i jeho filmu jako celku. Co je řečeno a co zobrazeno, jsou jakoby dva oddělené světy. Zvláštní je, že při své didaktičnosti, *Ararat* opomíjí vysvětlit příčinu genocidy (jediným vodítkem může být ojedinělé prohlášení Aliho o důvodném podezření Arménů z vlastizrady). O dalších rysech genocidy – vyhlazovacím záměru a systematickosti plánu, se zmíní Raffi ve „dvou větách“. Obrazy zde jen doplňují, ilustrují. Možná je toto právě způsob, jakým si lidé představují minulost – jako útržkovité výjevy –, když k nim onou orální tradicí doputuje

---

<sup>95</sup> Přesněji řečeno, slovy Goldbergové, alegorická figura kolektivního traumatu genocidy a jejich přeživších. E. S. Goldberg, c. d. (pozn. 94), s. 180.

<sup>96</sup> Tamtéž

nějaké vypravování. Co vidíme v Egoyanově filmu není ani tak vyprávění plynoucí z obrazů, jako obrazy vycházející z vyprávění.

Když pak říká: „Scénář musel vyprávět příběh toho, co se stalo, proč se to stalo, proč je to popíráno, proč se to děje nadále a co se stane, když to budete i nadále popírat,“ v podstatě tím charakterizuje nejen obsah příběhů uvnitř jeho filmu, ale i stav *sebe* jako filmaře točícího film o genocidě. To, co vztahuje na Saroyana, Raffiho, Davida, Celi, všechny postavy, lze vztáhnout i na Egoyana. Co se stane, když to budete i nadále popírat? Stane se, že se objeví některý z arménských tvůrců (Egoyan/Saroyan) a natočí takový film, jaký natočí, s rozsáhlými kulturními referencemi, od arménské hudby přes architekturu k malířství, popíše genocidu, a bude chtít seznámit lidi s tím, co se neví, na co se zapomnělo, co je popíráno, kdo nese vinu a lze-li někoho soudit.

Celník David na konci filmu Raffiho propustí, přestože v jedné z plechovek od filmu, co Raffi přivezl z Turecka, najde heroin. Přesto Raffiho pustí, protože pozná, že Raffi nevěří, že by mohl něco takového spáchat, protože pak by byl zločinec. Nemůže ho tedy odsoudit. Stejně tak Aliho nelze za jeho popírání trestat. Otázka však je, co s tím?

Nutnost představit komplexnost celé problematiky tak vede k tomu, že arménská genocida je prezentována jako neoddiskutovatelný fakt, zároveň je však ukazováno, že nic není tak jednoduché, jak by se mohlo na první pohled zdát. *Ararat* se natolik ztotožňuje s nejednoznačností řešení některých problémů, že tuto nejednoznačnost sám přejímá, a relativizuje tak sám sebe.

## 7. SKŘIVÁNČÍ DVŮR

*Režie: Paolo a Vittorio Taviani. Itálie, 2007*

Film *Skřivánčí dvůr* vznikl na základě stejnojmenného románu italské autorky arménského původu Antonie Arslanové, v němž se částečně inspirovala osudy své rodiny. Avšak od doby, kdy Oscar Apfel natočil *Ravished Armenia*, je zároveň prvním snímkem na toto téma, který nереžiroval příslušník arménské diaspory.

Konfrontaci jedince s historickou či společenskou realitou se bratři Tavianiové věnovali už ve své předchozí tvorbě (*Padre, padrone, Noc svatého Vavřince, Dobré ráno, Babylone*). Příběh *Skřivánčího dvora* vypráví o bohaté arménské rodině Avakianových, která se stane obětí protiarménského pronásledování. Hlavní hrdinkou je mladá a krásná Nunik, zamilovaná do tureckého vojáka Egona, která žije spolu s rodinou svého bratra Arama na malém tureckém městě. Druhý bratr, Asadur, je uznávaným lékařem v Benátkách, jenž se se zbytkem klanu již dlouho neviděl. Po smrti jejich otce mu však připadne rodinné dědictví – venkovské sídlo zvané Skřivánčí dvůr. Asadur se chystá na cestu do Turecka, avšak propukne genocida, která postihne i jeho příbuzné. Aramova rodina se před perzekucí ukryje na Skřivánčím dvoře, kde poskytne azyl i mnoha dalším Arménům. Avšak vojska nakonec donutí tureckého žebráka Nazima, starého známého rodiny, vyzradit místo jejich útočiště. Turci zmasakrují všechny muže a ženy s dětmi deportují do Sýrie. V Nazimovi však hledá špatné svědomí, a tak s řeckou služebnou Ismene vymyslí plán na jejich záchranu. Nakonec se zachrání jen děti, jimž se podaří odplout do Benátek ke strýci Asadurovi.

### 7.1 Meziethnická láska

I zde vykazuje příběh klasickou stavbu ve smyslu dvou hlavních dějových linií – obecného problému, s nímž se hrdinové potýkají (genocida) a milostného příběhu.<sup>97</sup> Avšak v obou případech jakoby se odrážely i symptomy doby jejich vzniku, nebo naopak jakoby doba favorizovala zobrazování určitých motivů. V současnosti, kdy se na mezinárodním poli prosazuje usmíření Arménie s Tureckem nebo se jedná o vstupu Turecka do Evropské unie, je snaha se k citlivým tématům vztahovat s maximální politickou korektností. Turečtí

---

<sup>97</sup> David Bordwell, Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. In: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1985, s. 19.

představitelé navíc údajně vyvíjeli nátlak na filmaře, kteří přislíbili, že scénář poněkud zmírní a budou se soustředit hlavně na milostný příběh.<sup>98</sup>

Film klade důraz na přátelství Arménů s Turky. Zástupci obou národů jsou si primárně blízcí, mezi turecké přátele Aramovy rodiny patří jak žebrák Nazim, tak i plukovník Arkan se svou ženou. Arkanova manželka se nechtěně dozví, co se na Armény chystá a pomýšlení na to ji nesmírně tíží, když se tentýž den účastní oslav renovace Skřivánčího dvora. Ví, co se na její hostitele chystá, ale nemůže nic říct. Její humanistické cítění je vyjádřeno v momentě, kdy ji vítají roztomilé holčičky. Střídají se záběry na sklíčený pohled Arkanovy ženy a jedno z usměvavých děvčátek, vždy jakoby z výšky jejich pohledů. Nakonec to plukovníkova žena nevydrží a prudce a úzkostlivě obejmě dívku v náruči.

Turecký poručík Egon je zas zamilovaný do Nunik a v jeho snažení mu pomáhá přítel Taner. Když se začíná schylovat k protiarménským zátahům, chce Egon dezertovat a utéct s Nunik do Evropy. „Nikdy tě nebudu obracet na víru,“ slibuje ji při přemlouvání coby představitel pokrokového a tolerantního Turka. Na jeho úmysl se však přijde a on je odvelen na frontu. Když je pak Nunik i s ostatními ženami deportována, zamiluje se do ní voják Jusuf, který doprovází konvoj a také jí v lecčem pomůže. V zásadě se tu kopíruje motiv Romea a Julie, kdy se láska dvou lidí neslučuje s jejich původem. Avšak zobrazení opakované romance mezi Arménkou a Turkem jakoby skrývalo ambivalenci: jak apel na mezietnické bratrství, tak i jistou snahou provokovat či vzbudit kontroverzi.

Příkladem může být scéna, v níž se Nunik svlékne v Jusufově stanu. Je večer a deportované ženy se choulí venku. Zdáky vidíme, jak si jeden z nich odtrhne od skupiny žen malé děvče, a odvádí je za náрку ostatních k sobě. Další žena vyjde z jiného stanu s kusem chleba, do něhož se její děti hned pustí. Otřesená upadne na zem a skryje tvář ve dlaních; zřejmě byla znásilněná. Nunik vše sleduje a při pohledu na děti svého bratra se hrdě vydá ke stanům. V dalším záběru ji vidíme zezadu, jak se před Jusufem svlékne donaha. V tomto okamžiku se může zdát scéna jako účelově kontroverzní, nebo jako nepřesvědčivě napsaná, zejména z pohledu arménského diváka. Je totiž známa řada případů, kdy arménské ženy během deportace raději spáchaly sebevraždu, než aby se nechaly zneuctit tureckými četníky,<sup>99</sup> natož aby některého z nich samy od sebe vyhledaly. V takto vyhoceném dobovém kontextu se tedy Nunik projevuje jako fiktivní postava více, než by se očekávalo.

---

<sup>98</sup> Taviani Brothers Agreed to Mitigate Script of Film on Armenian Genocide. PanARMENIAN.Net, 17.3.2006. [http://www.panarmenian.net/eng/world/news/16898/Taviani\\_Brothers\\_Agreed\\_to\\_Mitigate\\_Script\\_of\\_Film\\_on\\_Armenian\\_Genocide](http://www.panarmenian.net/eng/world/news/16898/Taviani_Brothers_Agreed_to_Mitigate_Script_of_Film_on_Armenian_Genocide) [cit. 28. 7. 2010]

<sup>99</sup> Aurora Mardiganian, H. L. Gates (ed.), *Ravished Armenia: The Story of Aurora Mardiganian*. New York: Kingfield Press 1918, s. 112.

Jusuf k ní přistoupí, málem se dotkne jejího ramene, pak ale zaváhá, pohlédne ji do tváře, vezme deku a přehodí jí ji přes ramena. V dalším záběru už krájí chléb a začíná promluvou: „Já nejsem jako ostatní.“ Jeho poctivost je dále rozvíjena dialogem, z něhož také vyplývá, že si nebere ženy z tábora a že Nunik odněkud znal.

JUSUF: (...) Chci jen, abys věděla, že... já jsem tady být nechtěl. Dal jsem se na vojnu dobrovolně, ale chtěl jsem na frontě bojovat za Turecko. A místo toho... tenhle tábor. A vy. Ty máš hlad. Jez, najež se. (*Nunik řekne, že jídlo je pro děti*). Ani ten chleba mi nechutná. Takový se u nás nedělá. Vyrosl jsem na vsi mezi farmáři. A když jsem odcházel, všichni plakali. Ale byli hrdí na to, jak jsem se rozhodl. Doufám, že tohle se nedozvědí.

Jusuf jakoby kriticky reflektuje válečnou krutost (deportace), která se mu příčí. Svou postavou se více blíží hrdinům Remarquova románu Na západní frontě klid. Jako oni pochází z civilního prostředí, kde se lidé věnovali nějaké mírumilovné činnosti – v Jusufově případě zemědělství, a z prvotního nadšení z vojny propadá deziluzi. Jusuf opět nečiní rozdíl mezi Armény a Turky a představuje vzácnou výjimku mezi ostatními vojáky, což opět narušuje zažitě vnímání dobových událostí. Jusuf s Nunik jsou pak ze stanu svědky toho, jak ostatní četníci chytí jednu z arménských dívek, která se pokusila prchnout; svléknou ji do naha a přivazují ke kůlu, aby ji mohli mučit a pak zabít („Napřed oheň a potom hlava.“) Výjev sledujeme jakoby ze stanu, z relativní dálky. Nunik se tiskne k Jusufově ramenu a pak znepokojeně spustí:

NUNIK: Nebojím se smrti, ale mučení. Nedovolíš, aby mě mučili, vid'? Musíš mi to slíbit. (*Zvenku je slyšet, jak vojáci sborově zpívají tureckou nacionalistickou píseň*). Předtím, než si mě někdo z nich vezme násilím, vezmi si mě ty.

Chtělo by se téměř poznamenat, že jednání Nunik i Jusufa je natolik podřízeno fabulování příběhu, že se zapomíná na jejich zapadání do dobového a místního kontextu. Hlavní postavy tolik nereprezentují průměrnou (či obecně vnímanou) podobu jim odpovídajících lidí z té doby. Spíše se jí naopak vzpírají a jednají víceméně z dnešní evropské perspektivy: mimo veškeré stereotypy a mezinárodnostní rozdíly, humanisticky a více sexuálně otevřeně. Byl-li film *Čtyřicet dnů Musa daghu* patriotickým manifestem s černobíle viděnými postavami a národy, je *Skřivánčí dvůr* prakticky zcela jeho opakem. Jak poznamenávají bratři Tavianiové:

„(...) [N]ezajímalo nás – a ani bychom toho nebyli schopni – vykreslení historického obrazu. Zajímalo nás sledování některých stvoření, jejich konkrétních a jedinečných osudů, promítajících se posléze do jedné velké kolektivní události, která se nyní projevuje ve své hrůze, ale která má své kořeny v minulosti.“<sup>100</sup>

## 7.2 Historie skrze osobní příběhy

Zobrazení historických podmínek je tedy podřízeno hrdinům příběhu. Když se dozvídáme o plánech mladoturecké vlády, děje se tak vždy v přítomnosti některé z hlavních postav. Dějiny poznáváme jakoby z jejich aktuální perspektivy, zevnitř jejich umweltu. V celém filmu nevystupuje žádná ze skutečných historických osobností. Nepadne ani jméno Envera nebo Talata paši. O pachatelích se hovoří nepřímě, jako o „vládě“ nebo „mladoturcích“. A okolnosti genocidy mají tedy vyplynout přirozeně z vyprávění příběhu.

O ideologii Ittihadu se poprvé dozvídáme prostřednictvím poručíka Egon, když přichází se svým přítelem Tanerem na vojenský štáb. V zatemněné místnosti se vojákům promítají fotografie z fronty a všemu velí kapitán Isman, fanatický mladoturek s nelítostným výrazem, který ztělesňuje na celkovém pozadí „dobrých lidí“ (Arménů i Turků) nelidskost a vyhlazovací plány. Stojí před projekčním plátnem a jeho démoničnost zdůrazňují válečné fotografie promítající se mu na tvář a zvětšený stín, který vrhá.

KAPITÁN: Víte, co by to znamenalo, kdybychom byli poraženi? Konec našeho plánu Velkého Turecka. Turecka pro Turky. Teď musíme být odhodláni zbavit se vnitřních nepřátel. Jsme velký národ, který se nesmí dát znečistit nižší rasou. Nebo se snad někdo mezi vámi předtím chce couvnout?

Kapitána ještě více fašizuje zmínka o podřadných. Dav souhlasně vyvolává různá šovinistická hesla („Vyženeme tu arménskou chamrad’. Ty drzé a úskočné boháče.“), avšak i zde se objeví „hodný Turek“, který s ideologií panturkismu a národnostně homogenního státu nesouhlasí. Egonův přítel se ozve:

TANER: Tam, kde jsem doma, Arméni stále čtou knihy. Pěstují víno a vydělávají peníze. Působí mírumilovně.

KAPITÁN: Působí. Možná jsou někteří nevinní. Ale já jim nevěřím. Ten, kdo ve vládě drží otěže, stojí při nás. (...) Brzy vyjdeme na denní světlo a v naší zemi nezůstane jediný Armén. (*Dav začne sborově zpívat tureckou nacionalistickou píseň*).

---

<sup>100</sup> Oficiální press-kit k filmu dostupný na [http://www.eldestinodenunik.com/documentos/pressbook\\_nunik.pdf](http://www.eldestinodenunik.com/documentos/pressbook_nunik.pdf) [cit. 16. 8. 2010]



Tímto je divák obeznámen se skutečnou „nebezpečností“ Arménů, proti níž vyznívá zločinnost záměru osmanské vlády. Kapitánova replika je navíc hodně podobná někdejší odpovědi Talata paši na dotaz německých novinářů, proč vláda nerozlišuje mezi vinnými a nevinnými Armény: „Ti, kdo jsou nevinní dnes, nemusejí být nevinní zítra.“<sup>101</sup>

Způsoby provedení genocidy se nám odhalují prostřednictvím dalšího „hodného Turka“, plukovníka Arkana. Jeho žena se chystá na návštěvu k Avakianovým a když jde do salónu za svým manželem, který má u sebe zrovna dva nadřízené, doslechne se zpoza závěsu nechtěně o chystaných plánech. Plukovník je přístupem vlády zaskočen, ale snaží se chovat loajálně. Opět je zde však tureckou figurou, která nás informuje o roli Arménů v Osmanské říši:

PLUKOVNÍK ARKAN: (...) jenom bych chtěl poznamenat, že tady u nás Armény tak nebezpeční nejsou a ehm... alespoň ne všichni. Mám je pod dohledem 20 let. Jsou pracovití a hospodářsky přínosní.

Nadřízení promlouvají rétorikou, která má ospravedlnit jejich úmysly: je třeba odhalit zrádce a vyzvědače, nevzbudit mezi Armény podezření, eliminovat je ze všech veřejných míst, muži budou zatčeni a odstraněni. Arkan si všimne své ženy, jak hledí mezerou v závěsu, na což asociativně naváže dotazem: „A co děti a ženy?“ Jeho žena sklopí truchlivě zrak. Graduje dramatická hudba. Na plukovníkovu otázku nikdo neodpovídá, a tak ji položí znova a naléhavěji. Dostane se mu odpovědi, že budou deportováni. Plukovník přikročí blíže ke kameře a položí klíčovou otázku: „A pak?“ Vládní vyslanec jen mlčky udělá jakési gesto, z čehož je zřejmé, že cílem deportace má být konec deportovaných. Odpověď na otázku konečného řešení tak není vyřčena explicitně, ale z onoho gesta je zcela jasná. Zároveň se tím reflektuje tentýž stav, jaký dnes provází spor o arménskou genocidu: turecká strana se ohrazuje, že neexistuje žádný explicitní důkaz svědčící pro úmysl vyhladit Armény (telegramy Talata paši, kde se například píše, že cílem deportace je neexistence, označuje za podvrhy), avšak i bez usvědčujícího dokumentu svědčí pro genocidní úmysl celá řada dalších, i nepřímých dokladů. K témuž závěru míří ono gesto stejně jako ony nepřímé důkazy. Když Arkanova manželka odchází od závěsu, ještě zaslechneme, že arménský majetek bude zabaven a připadne státu, což má jen potvrdit, že s návratem Arménů se nepočítalo.

Na rozdíl od ostatních probíraných filmů je nám ve *Skřivánčím dvoru* odhalován průběh genocidy chronologicky; ani zpětně z pohledu přeživších (*Ravished Armenia*, *Mayrig*,

---

<sup>101</sup> Henry Morgenthau, *Ambassador Morgenthau's Story*. Doubleday, Page & comp, New York, 1918. s. 336.

*Ararat*), ani za pomoci úvodní teorie (*Čtyřicet dnů, Mayrig*). Od počátečních teoretických aspektů se dostáváme k drobným náznakům, že je něco v nepořádku.

Když pak přicházejí četníci k Avakianům odvést Arama na prefekturu a zjišťují, že není doma, při odchodu se jeden z nich zastaví u prostřeného stolu, kde rodina právě obědvá. V detailu vidíme jak pohladí porcelánovou mísu s polévkou, pak ji zvedne a pomalu vylije na ubrus jako výraz nenávisti a pohrdání krásou a bohatstvím, čímž se naráží na třídní rozdíly mezi Armény a Turky – odstranění Arménů mělo mimo jiné uvolnit prostor pro vytvoření turecké střední a vyšší třídy.<sup>102</sup> Nakonec dochází k uskutečnění genocidy masakrem a deportací.

Tuto linearitu narušuje jen opakující se záběr zdi, na níž zpomaleně dopadnou dva velké cákance krve (obr. 25). Záběr působí značně uměle až kýčovitě, jakoby někdo vychrstl na zeď ze dvou kýblů červenou barvu. Vyjadřuje spíše symbolicky než realisticky předtuchu čehosi špatného, která nás má zneklidnit. V samém úvodu filmu leží děd Avakian na smrtelné posteli a náhle se mu tato předtucha vyjeví. Vyděšeně pohlédne na zeď, jeho tvář se zopakuje ve větším detailu, graduje dramatická hudba a na hudební akcent dopadá krev na stěnu. „Utečte všichni,“ opakuje svému vnukovi, který se ohlédne stejným směrem a vizuální obraz předtuchy jakoby pochytl. Na dědově pohřbu vnuk hledí na plukovníka Arkana, který přišel vzdát poctu. Náhle se chlapci vybaví dědova předtucha, pevně zavře oči a krvavý záběr se za doprovodu stejné hudby opětuje. Zavádí nás k falešnému předpokladu, že Arkan způsobí krveprolití, čímž oživuje dramatické napětí.

Předtucha se nakonec vyplňuje ve scéně masakru na Skřivánčím dvoře, avšak rukou kapitána Ismana. Stojí se svou družinou před statkem, odkud je slyšet dětský smích a zpěv. Jednomu z vojáků – představujícího opět soucitnou tureckou postavu – se do akce nechce a chce ji oddálit návrhem, aby se na místo vrátili zítra. Kapitán však arménský zpěv vyloží jako radost nad postupem ruských vojsk a nařídí zabít všechny muže („Jestli přežije jediný, bude chystat pomstu.“) Masakr představuje ve zkratce systematickosti vládních plánů a je rozehraný tak, aby byla citová zangažovanost diváka co největší. Pracuje se zde s osudy jednotlivců, skrze něž můžeme přenést své emoce na povraždění celého anonymního davu. Začíná jakoby z ničeho nic, z naprostého klidu a beze slov a bez hudby. Aram je se svou ženou v jednom z pokojů, když si náhle všimnou, že ve dveřích stojí kapitán. Aram se k němu otočí a nejdříve se na něj oba se ženou zdvořile usmějí, jakoby se ho ptali, co si přeje. Kapitán má však stále stejný kamenný výraz. Aram zvažní. Kapitán přikročí blíže. Chvilí na sebe mlčky hledí, napětí stoupá a pak kapitán prudce vytasí šavli a švihne k Aramovu krku. V mžiku následuje

<sup>102</sup> Nicola Falcinella, *La masseria delle allodole: un'intervista*. 2.4.2007.

<http://www.balcanicaucaso.org/ita/aree/Turchia/La-masseria-delle-allodole-un-intervista> [cit. 28. 8. 2010]

záběr ze začátku filmu, jak krev dopadá na zeď, jako vyplnění dědovy předtuchy. V dalším záběru se kapitán shýbne k zemi, hodí hlavu Aramově manželce do klína a beze všeho odejde. Do kontrastu k relativně dlouhému zneklidňujícímu mlčení je dán rychlý projev bezcitné bestiality a tato náhlost je zde využita k vyvolání šoku. Samotný násilný akt však není nikdy ukázán přímo a většinou jen vidíme zavlečení oběti za roh, odkud se ozve zvukový efekt pro useknutí a následný řev (například jako když Isman nařídí vykastrovat doktora).

V dalším obraze vojáci už vykládají mrtvoly před statek, ženy se srocují kolem mrtvol svých mužů a naříkají. Plačící těhotná žena bere ruku zavražděného manžela a pokládá si ji na břicho. Oba patří ke konkrétním jednotlivcům, které jsme blíže poznali v předchozích scénách, což nám má dát prožít tuto hromadnou tragédii více.

Pohled na mrtvoly je inspirovaný pravděpodobně některými dobovými fotografiemi (obr. 26, 27). Tavianiové se jimi ve svém filmu zřejmě inspirovali vícekrát. Jednak je používají přímo (ve scéně, v níž se Asadurovi v Benátkách dostanou do ruky fotografie zabitých a deportovaných Arménů<sup>103</sup> a jeho manželka si všimne, že na nich „nejsou žádné ženy“) a jednak podle nich rekonstruují i určité výjevy; podle jejich slov jsou to například ukřižované dívky, které se snažily uprchnout,<sup>104</sup> ale podobný dojem zanechávají i deportovaní, jež se krčí u hradeb Aleppa (obr. 28, 29).

*Skřivánčí dvůr* se snaží zřetelně odlišovat mezi fanatickými mladoturky a „běžnými“ Turky, kteří nemají s Armény problém, reflektují nepravosti, s nimiž se neztotožňují, a když už se jich dopustí, tak jen neradi a s výčitkami (když Nazim zradí Avakianovy prozrazením jejich útočiště nebo když Jusuf milosrdně musí zabít Nunik a ušetřit ji mučení, jak jí slíbil). Bratři Tavianiové uvádějí, že film není namířen proti Turecku, ale proti nacionalismu mladoturkům, který stojí stejně jako ostatní nacionalismy u kořenů všech genocid.<sup>105</sup> Například oproti šesti kladným postavám Turků, početně vyvažujícím arménské postavy, je jedinou bezvýhradně negativní figurou kapitán Isman (a pak víceméně anonymní četníci, páchající surovostí během deportace), který je tak svou ideologií v menšině. Že si byli Turci těchto zločinů vědomi a nesouhlasili s nimi pak ukazuje poslední obraz filmu, odkazující na skutečné poválečné tribunály, kde byli pachatelé genocidy odsouzeni (str. 9). Dostáváme se k nim přes Jusufa jako svědka a Ismana s jeho věrnými na lavici obžalovaných. Jsou zde

---

<sup>103</sup> Ve filmu jsou použity autentické fotografie vojenského lékaře německého červeného kříže Armina T. Wegnera, který pořídil i shromáždil řadu fotografií genocidy.

<sup>104</sup> N. Falcinella, c. d. (pozn. 102)

<sup>105</sup> Tamtéž

dorečeny obě dějové linie – pachatelé genocidy jsou souzeni a melodrama se uzavírá Jusufovým doznáním, že zabil Nunik, kterou miloval. Tavianiové k němu uvádějí:

„Je [...] svědkem až do konce, až do samotných procesů, a také oslovuje svědomí dnešních Turků.“<sup>106</sup>

Obraz se zatmí a konečný titulěk dodává: „Když padly první rozsudky, byly procesy zastaveny. Arménský národ dosud čeká na spravedlnost.“

*Skřiváncí dvůr* je de facto prvním pokusem odvyprávět příběh arménské genocidy tak, aby byl sám o sobě samovysvětlující. Tedy aniž by se musely včleňovat pasáže zaměřené na vysvětlování kontextu (např. *Ararat*) či poskytující kulturně-historické úvody (např. jako v *Mayrig*), což je typické pro filmy autorů arménskému původu. Stejně tak tvůrci nevyužívají film tolik k citování původních materiálů dokazujících, že se genocida stala. Vše má vyplynout z jednání postav. Filmem pak prostupuje celkově smířlivý, politicky korektní tón. Závěrečná informace o popírání genocidy Tureckem je sdělena implicitně a celkově se ukazuje se spíše na podobnost mezi Armény a Turky. Respektive nejsou zobrazeny žádné rozlišující reálie jako písmo, náboženství či architektura, a to natolik, že hrdiny by bylo možno zařadit mezi řadu jiných národů. V tomto se *Skřiváncí dvůr* stává pokusem o dílo s všeobecnou platností. Bratři Tavianiové v něm vidí i aktuální vyjádření k současným genocidám v Kosovu, Rwandě či Dárfúru.<sup>107</sup> Avšak těmito kompromisy se vyprávění rozměňuje a příběh se stává slabším, než jeho historické pozadí.

---

<sup>106</sup> N. Falcinella, c. d. (pozn. 102)

<sup>107</sup> Tamtéž

## 8. SROVNÁNÍ FILMŮ O ARMÉNSKÉ GENOCIDĚ

### 8.1 Problém s představením minulosti

Všechny současné filmy, které téma arménské genocidy pojednávají, se potýkají s tímž problémem, a sice absencí všeobecného povědomí o této tragédii. To by v zásadě nepředstavovalo až takovou potíž – řada snímků s historickou tematikou úspěšně pojednává o událostech či místech, o nichž nemá většina veřejnosti hlubší či vůbec žádné znalosti (*Král a já, Most přes řeku Kwai, Zulu...*). Na zpracování arménské genocidy má však vliv ještě jedna překážka, a sice turecký protitlak snažící se prosadit jinou verzi dějin. Tvůrci tak své filmy pojímají nejen jako příběhy o genocidě, ale zároveň jako prostor pro argumenty proti turecké propagandě.

Pokud si pro srovnání vezmeme snímky na téma jiných genocid, jako *Schindlerův seznam* nebo *Hotel Rwanda*, zjistíme, že nemají s převyprávěním svých příběhů takové potíže, protože nemusejí vynakládat tolik času na dokazování toho, že co se stalo, byla skutečně genocida. Rwandská genocida není zpochybňovaná a holocaust je natolik známým, že jej ve filmech ani není třeba vysvětlovat. Je tedy možné se soustředit na vyprávění samotného příběhu. Oproti tomu u filmů o arménské genocidě je hlavním „příběhem“ ono historické pozadí, které zde zůstává jediným poselstvím.

Potřeba autorů informovat veřejnost o zapomenuté katastrofě je natolik silná, že snadno může oslabit příběhovou stránku, která by měla být naopak prostředníkem mezi divákem a historií. Projevuje se to například absencí nosných hlavních hrdinů, s nimiž se lze ztotožnit (nebo kteří nás mohou fascinovat) a sledovat, jak se potýkají s nepřízněmi dějin, jako Oskar Schindler v *Schindlerově seznamu* nebo hotelový ředitel Paul Rusesabagina v *Hotelu Rwanda*, z nichž jsou oba autentickými osobnostmi. Podobně se to povedlo v prvním filmu na téma arménské genocidy - *Ravished Armenia*. Aurora Mardiganianová, která navíc hrála ve filmu sama sebe, byla živoucím příkladem takové hrdinky. Avšak ve *Čtyřiceti dnech Musa daghu* jsou všechny postavy, včetně hlavního hrdiny Gabriela Bagratjana, natolik karikurní, že s nimi nelze příliš sympatizovat, v *Mayrig* je vyprávění o genocidě jen epizodní reminiscencí vedlejší postavy a *Ararat*, jenž se odehrává v současnosti, postrádá výrazného hlavního hrdinu. Ostatně žádný z jeho hrdinů nakonec nic nevyřeší. Pouze *Skřiváncí dvůr* má ambici zprostředkovat dějiny skrze příběh Nunik, který je však natolik schematický, že v něm schází konkrétní důvod, proč si Nunik oblíbit (chybějí odkazy na její minulost, záliby, činnosti apod. Víme pouze, že je krásná a svéhlavá, což je pro vytvoření

psychologicky nosné postavy málo). Nejautentičtějším příběhem, na němž by byl založený celý film, tak stále paradoxně zůstává nedochovaný snímek *Ravished Armenia*.

Problematickostí filmů o arménské genocidě tkví zřejmě v tom, že žádný z nich nevytváří dostatečně přesvědčivý obraz té doby a místa. *Čtyřicet dnů Musa daghu* neukazuje z běžného života tehdejších lidí takřka nic, *Mayrig* a *Ararat* vyjevují z minulosti pouhé fragmenty (navíc většinou již ze samotného průběhu genocidy) a *Skřivánčí dvůr* je příliš zjednodušený a uzavřený do interiérů. Přitom je to právě líčení „mikrohistorie“ – objevování daného případu do hloubky, přes niž může film úspěšně odhalovat „společenské struktury a kódy v daném čase a místě, zdroje a podoby svazků a konfliktů, a napětí mezi tradičním a novým.“<sup>108</sup>

Příkladem může být film Elii Kazana *Ameriko, Ameriko*. Začátek filmu se odehrává v Anatolii koncem 19. století za tzv. hamadiánských masakrů (vstr. 8). Na malém městě spolu žijí Turci, Řekové i Arméni, avšak jednak není pojetí rolí schématické v závislosti na daném etniku, a jednak jsou reálie vykresleny do větších detailů. V úvodu sjíždí hlavní hrdina, řecký mladík Stavros, se svým arménským přítelem Vartanem s nákladem ledu, který lámali na blízké hoře. Po cestě je zastaví turecký důstojník, začne si brát led pro sebe. Když ho však Stavros s přehnanou slušností upozorní, aby si pospíšil, protože led taje, důstojník zuřivě vyhází z povozu půl nákladu a začne se mužů vyptávat na jejich národnost. Když se vzápětí dozví, že Vartan byl jeho dobrý podřízený, nařídí tureckým vojákům naložit vyházený led ihned zpátky a varuje Vartana před nadcházejícím masakrem, který nařídil sultán jako mstu za obsazení osmanské banky arménskými fanatiky. (Pogrom později Turci uskuteční podpálením kostela, kde se Arméni ukryjí). Už jen tato scéna s ledem v sobě obsahuje jak náhled do života tehdejšího lidu (získávání ledu z horských ledovců), tak i vztah, jaký panoval mezi jednotlivými etniky (nedůvěra Turků vůči Arménům a Řekům a naopak, k čemuž nás ještě uvedl komentář z úvodu filmu<sup>109</sup>), a vyznívá proto z dramatického i faktického hlediska věrohodněji.

---

<sup>108</sup> Natalie Z. Davis, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2000, s. 6.

<sup>109</sup> „(...) Stejně jako Turci nosili [Řekové a Arméni] fezy a sandály, jedli stejné jídlo, společně snášeli vedra, zboží nakládali na osly a vzhlíželi k téže hoře, ale s různými pocity. Byli to dobyvatelé a porobení. Turci měli armádu. Řekové a Arméni žili, jak se dalo. Jako všude, kde existuje útlak, došla i tady v Anatolii lidem trpělivost a občas propuklo násilí, náhlé a bezhlavé. (...)“

## 8.2 Národní povědomí

Samotné způsoby zprostředkování informací o arménské genocidě se film od filmu liší, avšak existuje řada shod, především mezi snímky arménských tvůrců, v jejichž dílech je prezentace genocidy součástí širšího vyjádření jejich národního vědomí. Přikloníme-li se k teorii, že identity národů vlastně krystalizují do určitého vyprávění,<sup>110</sup> pak filmy Mouradiana, Verneuile a Egoyana jsou toho typickým příkladem.

Autoři seznamují diváka nejen s historickými událostmi, ale i s vlastním národem. Ve filmech se tak v různých obměnách opakují obraty, které Arméni uvádějí vždy, když někomu vykládají o své zemi, a které jsou odrazem hodnot obsažených v jejich národní identitě. Úvodní prology (*Čtyřicet dnů Musa daghu*, *Mayrig*) nám tak vyprávějí o starobylém arménském národě, v jehož zemi se odpradáвна tyčila hora Ararat, který jako první na světě přijal křesťanství, avšak byl podmaněn nájezdníky a nakonec se stal obětí tureckého vyhlazování. Prezentuje se nám tedy národní výjimečnost, která má ještě zvýraznit, že genocidou došlo i k likvidaci výjimečné kultury původních obyvatel. V *Mayrig* prostupuje toto vyprávění (umocněné přímo hlasem vypravěče) celým filmem, například když se kdosi jízlivě zeptá při hodině náboženství na Azadovu příslušnost a chlapci se vybaví celá historie arménské církve. Podobně je tomu i v *Araratu*, plném kulturních odkazů a vzdělávacích pouček. Ve *Čtyřiceti dnech Musa daghu* se toto vyprávění manifestuje v nacionalistické formě, například zakončením epilogu, které říká, že východní třetina Turecka bude vždy zemí Arménů. V tomto případě neplatí názor Timothyho Brennana, podle nějž je exil protikladem nacionalismu:

„Exil a nacionalismus jsou protikladné póly citění korespondující více s tradičnějšími estetickými konflikty: umělecké obrazoborectví a obecní shoda, jedinečná vize a kolektivní pravda. (...) Dělení na exil a nacionalismus se tudíž prezentuje nejen jako dělení na jedince a skupinu, ale také na poraženého a vítěze, na odmítavou a oslavnou náladu.“<sup>111</sup>

Toto platí pouze pokud jde o dobrovolný exil, kdy se jedinec hodlá odštěpit od masy a uniknout tak nejen do exilu geografického, ale také duchovního. Pak tu může vzniknout dichotomie mezi jedinečným uměleckým vyjádřením a populistickou nacionalistickou rétorikou. V arménském případě je však exil nedobrovolný – je bezprostředně spjat

<sup>110</sup> Ella Shohat – Robert Stam, Introduction. In: Ella Shohat – Robert Stam (eds.), *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Jersey: Rutgers University Press 2003, s. 9.

<sup>111</sup> Timothy Brennan, The national longing for form. In: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. London: Routledge 1990, s. 60-61.

s genocidou, která byla jeho příčinou. Exilové cítění tu naopak může být silně spjato s nacionalismem poraženého, kde jsou na stejné straně nálady odmítavé (vůči Turecku) a oslavné (vůči vlastnímu národu), jak ostatně dokazuje *Čtyřicet dnů Musa daghu*.

Snímky Verneuile a Egoyana více vystihuje citát Hamida Naficyho, který uvažuje o filmech exilových tvůrců jako o samostatném žánru transnacionálního filmu:

„[T]ento žánr navíc považuje vztah transnacionálních filmařů k jejich subjektům za vztah přefiltrovaný přes narativy a ikonografie paměti, toužení, ztráty a nostalgie.“<sup>112</sup>

Všechna tato témata, v arménské diaspoře přítomná, se ve filmech *Mayrig* a *Ararat* projevují, což je také odlišuje od *Skřivánčího dvora*, natočeného italskými tvůrci. V *Araratu* je to například Arshile Gorky malující obraz sebe a své matky nebo Raffiho video arménských památek v Turecku, představující touhu a nostalgii po ztracené zemi a kultuře svých předků. Zároveň se tím tematizuje i paměť. Gorky i Raffi zaznamenávají obrazy minulosti, ať už na plátno nebo na video, aby nebyly zapomenuty. Film *Mayrig* je celý sám o sobě „paměťovým“ filmem, pojatým jako vyprávění režisérovy memoárů. Různé kulturní reference (od hudby duduku po architekturu) v obou filmech jsou pak projevem afinity režisérů ke svým kořenům. Nejikoničtější znakem je však hora Ararat, jejíž obraz se s výjimkou *Skřivánčího dvora* vyskytuje na začátku každého filmu o genocidě (obr. 30-32). Je přesně tou metaforou, jak uvádí Homi K. Bhabha, která vznikla přeměnou prázdnoty po ztrátě a vykořenění a „přenáší význam domova a příslušnosti.“<sup>113</sup> Přítomnost všech těchto aspektů svědčí o osobní vazbě Verneuile i Egoyana k tématu jejich filmů, zatímco u *Skřivánčího dvora*, kde zmíněné projevy transnacionálního žánru chybějí, je zřejmé, že bratři Tavianiové pojímali předlohu než jako zajímavou látku pro film.

### 8.3 Důkazy a svědectví

Filmy o arménské genocidě, a nejvíce pak filmy arménských tvůrců, fungují také jako určité shromaždiště důkazů či jejich obrazových reprezentací, jež mají vyvracet verzi turecké propagandy. Tu lze v zásadě shrnout do tří bodů: 1) deportace Arménů byla nezbytná, jelikož byli separatisty, kteří sympatizovali s nepřítelem (Rusy) a ohrožovali muslimské

---

<sup>112</sup> Hamid Naficy, *Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre*. In: Ella Shohat – Robert Stam (eds.), *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Jersey: Rutgers University Press 2003, s. 205.

<sup>113</sup> Homi K. Bhabha, *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation*. In: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. London: Routledge 1990, s. 291.



obyvatelstvo; 2) cílem vlády nebylo Armény vyhladit, tudíž se nejednalo o genocidu; 3) materiály svědčící pro arménskou verzi událostí jsou nástroje protiturecké propagandy nebo podvrhy.

Vyvracení prvního bodu nejčastěji spočívá v poukázání, že Arméni byli naopak střední či vyšší třídou s dobrým vzděláním (často na Západě), jakousi kulturní elitou, a jako takoví byli vzdáleni jakékoli rozvracečské rebelii. Aurora Mardiganianová byla dcerou bankéře, která měla jít na studia do Evropy,<sup>114</sup> Gabriel Bagratjan ze Čtyřiceti dnů představuje v Paříži vzdělaného a usazeného Arména, v *Mayrig* chtějí dát Azadovi rodiče svého synka do nejlepší školy v Marseille a ve *Skřivánčím dvoře* jsou všichni hrdinové ze zámožné rodiny, přičemž strýc Asadur je uznávaným profesorem v Benátkách. Nakonec i v Araratu, který se odehrává v současnosti, mají Arméni intelektuální role: kunsthistorička, scenárista, režisér.

Klíčový je však druhý bod (související s třetím), který je také středobodem arménsko-tureckého sporu. Prokázání, že záměrem osmanské vlády bylo Armény vyhladit, obvykle proběhne slovní cestou. Té se ujímají kompetentní historické osobnosti ze třetích stran – americký lékař Ussher v *Araratu*, americký ambasador Morgenthau ve *Čtyřiceti dnech Musa daghu* a německý pastor Lepsius v *Mayrig*. Všichni jako zástupci západního světa, kteří se arménské otázce aktivně věnovali. Ve *Čtyřiceti dnech* se ostatně Enver s Talatem snaží namluvit Morgenthauovi, že jeho důkazy – telegram, který oba pašové podepsali, a fotografie mrtvol – jsou podvrhy. Velvyslanec však argumentuje tím, že fotografie byly pořízeny německými důstojníky. Tento argument se objevuje ve zmíněných filmech opakovaně, jelikož Německo jako spojenec Turecka za 1. světové války nemělo potřebu vyvíjet protitureckou propagandu. Podobně jsou použity i dobové fotografie ve *Skřivánčím dvoru*, které pořídil německý důstojník Armin Wegner. K německému svědectví nakonec náleží i výpověď Johanna Lepsia. Samotné vizuální ztvárnění průběhu genocidy pak již slouží méně jako pojistka proti nařčením popíračů a více jako svědectví.

Výjimkou je *Skřivánčí dvůr*, kde kromě koncového soudu s válečnými zločinci není žádná skutečná historická autorita, která by utvrdila reálnost genocidy. Doklad genocidy tedy závisí hlavně na zachycení letální systematickosti celého plánu, tedy: likvidace arménské elity – odstranění mužské populace – deportace zbylých obyvatel do pouště – konfiskace arménského majetku. Všechny tyto fáze, vedoucí k vyhlazení obětí, jsou z podstaty systematické a celoplošné, a tudíž musejí být nařízeny „shora“, vedením státu. O první a poslední fázi se pouze hovoří (scéna, kde plukovníka Arkana instruují jeho nadřízení) a

---

<sup>114</sup> Aurora Mardiganian, H. L. Gates (ed.), *Ravished Armenia: The Story of Aurora Mardiganian*. New York: Kingfield Press 1918, s. 30.

prostřední dvě jsou znázorněny obrazem – povražděním mužů na Skřiváncím dvoře a vyhnáním žen a dětí.

Většina filmů přisuzuje velkou důležitost jednotlivým svědectvím. V *Mayrig* je to svědectví přeživší Arménky při procesu s Tehlirianem a Abgarovo vyprávění, v *Araratu* vyprávění podle deníku Clarence Usshera, ve *Skřiváncím dvoře* například nucené zabití novorozence jeho matkou během deportace.<sup>115</sup> Osobní zkušenost jednotlivce s sebou nese konkrétní detaily, které dodávají výpovědi autentičnost. Proto také nepůsobí příliš věrohodně svědectví Arama Tovmasjana ve *Čtyřiceti dnech Musa daghu*, které je zkratkovitě podaným přehledem nejrůznějších ukrutností, jakoby tvůrci měli potřebu říci divákovi o všech krutostech, které se během genocidy udály. Když Abgar ve filmu *Mayrig* říká, že navzdory všemu mučení byl pevně rozhodnutý přežít, aby mohl lidem vyprávět, co může člověk páchat na člověku, platí to do jisté míry i pro potřebu autorů zmínit alespoň některá z brutálních zvěrstev, jako ukřižování dívek (*Ravished Armenia*, *Skřiváncí dvůr*), přibíjení podkov na chodidla (*Mayrig*, *Ararat*) či kastraci (*Skřiváncí dvůr*), byť názornost jejich zobrazení zjevně závisí na různých se postojích tvůrců k doslovnému zobrazení extrémního násilí, (viz například Egoyanova řečnická otázka nad zobrazení nevýslovných hrůz, str. 33).

Lze však srovnat různé obrazy deportace, které jsou přítomny ve všech filmech o genocidě Arménů a odrážejí různá tvůrčí pojetí (obr. 33-38). V *Ravished Armenia* je záběr deportace téměř naturalistickým pohledem přihlížejícího, kolem nějž prochází nekonečná řada lidí. Když od nich občas někdo únavou upadne, je ponechán na okraji cesty. *Čtyřicet dní Musa daghu* ve své populistické demonizaci Turka zachycují deportaci jako útěk vysídlených před neustálým bitím a bičováním tureckými četníky. Zástup lidí běží před neustálými, takřka sadistickými údery bičů a pažeb pušek. Oproti tomu ve *Skřiváncím dvoru* probíhá deportace víceméně poklidně. Vojáci ženám nijak neubližují, pouze trestají ty, které se pokusí uprchnout.

Průvod v *Mayrig* je více symbolický. Dlouhý řetěz lidí prochází širou pouští. V dalším záběru vidíme za sebou tři zástupy deportovaných. Směřují od kamery, takže jim nevidíme do tváře. Všichni se sunou letargicky, jen v otrhaných šatech, bez ničeho v ruce jedním směrem. Masovost deportace asociuje ikoničtější pojmy jako ‚exodus‘, navíc když zní liturgie ‚Pane, smiluj se.‘ (Zvláštností však je, že v průvodech téměř chybějí ženy, které by naopak měly tvořit většinu deportovaných).

V *Araratu* naopak nemá deportace jinou funkci, než ilustrovat fakt, že součástí genocidy byly i deportace. Aby však byl ve filmu pádnější důvod ji ukázat, zabere kamera

---

<sup>115</sup> Nicola Falcinella, La masseria delle allodole: un'intervista. 2.4.2007.  
<http://www.balcanicaucaso.org/ita/aree/Turchia/La-masseria-delle-allodole-un-intervista> [cit. 2. 8. 2010]

mladého Arshila Gorkyho v průvodu se svou matkou, přestože sami nikdy deportovaní nebyli, neboť se jim podařilo uprchnout. Opět se tím však tematizuje otázka, která padla již dříve v *Araratu* – do jaké míry je ospravedlnitelná ona scenáristická licence, pokud fabuluje nepravdy („Ararat není z Vanu vidět,“ str. 55)? Podle Roberta Rosenstonea může být scenáristická invence v historickém filmu pravdivá v případě, že smyšlený případ se mohl dost dobře udát.<sup>116</sup> Gorky se tedy mohl za určitých okolností teoreticky stát se svou matkou obětí deportace, ale Ararat by nikdy nemohl být viděn z Vanu. Z tohoto hlediska se paradoxně jeví jako pravdivější první příklad, který se však nikdy neudál, zatímco druhý, jenž má dle postavy režiséra „pravdivého ducha“, by nemohl platit ani v symbolické rovině. Egoyan tak stále zcizuje důvěru k filmům reprezentujícím historii.

Způsoby, jimiž jsou ztvárněny nejen scény deportace, ale potažmo tyto filmy celé, jsou natolik různorodé, že vedle historie samotné vypovídají stejně či dokonce více o kontextu doby a prostředí svého vzniku. Což je nakonec v souladu s tradičním teoretickým názorem, že historické filmy jsou především svědectvím o době, ve které byly vyrobeny.<sup>117</sup>

*Ravished Armenia* vznikala v době poválečných tribunálů s pachateli arménské genocidy, mohla být tedy zcela otevřená. Navíc měla za cíl vzbudit solidaritu mezi diváky, jíž vyvolávala pomocí apelů na silné křesťanské založení americké veřejnosti, podpořených z druhé strany zakořeněnými stereotypy o Orientu. *Čtyřicet dnů Musa daghu*, první film na toto téma po více jak šedesáti letech od předchozího, nedochovaného snímku, vznikl už v období rutinního popírání genocidy Tureckem a jako takový je jakýmsi výbuchem obžalob. Jeho nacionalistická rétorika tak byla nejen ventilem usilovné potřeby nahustit film co nejvíce odkazy na turecká zvěrstva, která do té doby nebyla nijak medializována, ale také možnou rezonancí s tehdejšími aktivitami arménských teroristických skupin usilujících o navrácení východního Turecka. *Mayrig* je naopak osobním vyznáním ke konci filmové kariéry filmaře s arménskými kořeny. Jakýmsi ohlédnutím za dosavadním údělem svého rodu a národa, které právě korespondovalo s rozpadem Sovětského svazu a osamostatněním Arménie. *Ararat* Atoma Egoyana je zas odrazem jisté bezradnosti nad uchopením tématu arménské genocidy, která se stala předmětem sílících sporů během 90. let. Film se vztáhl k současnému popírání minulosti, ale zároveň naznačil, že vše je příliš složité než abychom se mohli jednoznačně zorientovat. *Skřivánčí dvůr* pak přejal ambivalentně smířlivý tón současné politické korektnosti, ve snaze připomenout události, jež mají být odsouzeny, ale zároveň nikoho

<sup>116</sup> Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2000, s. 74.

<sup>117</sup> Petr Kopál, Film jako historie: filmař jako historik. In: Petr Kopál (ed.), *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca 2009, s. 14.

neurazit. Nazvat něčí dědictví zločinným a trvat na přátelských vztazích. S postupem doby se ostatně proměňoval i obraz Turků, od plenících agresorů v *Ravished Armenia* po gentlemany evropského typu ve *Skřivánčím dvoře*.

K otázce problematičnosti filmové reprezentace arménské genocidy lze nakonec odcitovat Atoma Egoyana:

„Když jsem se jako mladý filmař na ni [*Mayrig*] díval, překvapilo mě, jak málo distribuce a pozornosti se tomuto filmu dostalo. A tato frustrace ve mně zanechala hluboký otisk. Uvědomil jsem si, že tíha historické reality je nespravedlivě svázaná s procesem distribuce a ocenění filmu. A tato zranitelnost, zvláště v souvislosti s naší genocidou, která nebyla uznána, je vskutku děsivá. (...) [T]ato otázka vyvstala opět před pár lety, když bratři Tavianiové natočili *Skřivánčí dvůr*, který opět neměl žádnou distribuci v Severní Americe. Takže ta zapeklitá otázka je: je reprezentace historie založená na komerčním vnímání toho, co je přijatelné? A pokud ano, je to morálně odpovědné? (...) Což by mohlo naznačovat, že nestačí jen představovat historii, ale také nalézt nový způsob, jak diskutovat o tomto tématu.“<sup>118</sup>

Je zřejmé, že arménská genocida je téma, které se dosud nedařilo zpracovat zcela bez problémů, respektive filmy na toto téma se nestaly klasikou, ani nezaznamenaly žádné významné veřejné či mezinárodní ohlasy. Tuto situaci ostatně s určitou ironií vystihuje právě Egoyan ve svém komentáři k postavám filmařů z filmu *Ararat*, když o nich prohlašuje, že rozpačitost jejich díla souvisí s tím, že jsou prvními, kteří na toto téma něco natočí (str. 57). A víceméně totéž platí i o všech tvůrcích probíraných filmů. Každý z nich přistupuje k látce od nuly, jelikož neexistuje žádný prvotní film, na nějž by se dalo navázat – onen chybějící klasický historický snímek.

---

<sup>118</sup> Tisková konference na 7. ročníku MFF Golden Apricot v Jerevanu, 11. 7. 2010. (archiv autora).

## 9. ZÁVĚR

Filmy o arménské genocidě formuje do značné míry absence všeobecného povědomí o tomto tématu. Střetávají se v nich tak dvě protichůdné tendence, kdy na jedné straně je potřeba být vypravěčem, zaujmout publikum a vytvořit filmovou klasiku, zatímco na druhé je touha diváka náležitě a co nejvíce poučit. Všechny tyto filmy jsou tedy hledáním ideálního sloučení obou těchto složek, ale ve většině se uchýlí k té faktografické. Mnoho důležitých informací je vyjádřeno pouze slovy, která sice předávají poučky rychle a v krátkém čase, čímž se jich vejde do filmu mnoho, ale zároveň se jim podřizuje obraz a příběh. Pomocí slov je tak v každém filmu sdělena takřka kompletní historie genocidy – od jejích příčin v podobě tureckého nacionalismu, přes potvrzení úmyslů mladoturecké vlády až po masakry a konečné deportace. Vypráví se tak příběh jedné dějinné události, proti němuž ale vždy chybí příběh jednotlivce – výrazného hlavního hrdiny, který by prošel genocidou od začátku do konce. Kvůli převažující poučnosti se filmům nedaří více věnovat detailům. Dramatizují dějepisné znalosti, ale neznovuoživují dobu. Věrohodné vytvoření světa minulé společnosti je však klíčovým předpokladem pro fungování jakéhokoli historického příběhu. Onen klasický snímek, na nějž by v tomto případě šlo navázat, ovšem chybí. Jednotliví tvůrci tak ve svém hledání docházejí ke značně rozrůzněným konceptům svých filmů, od vzpomínkového vyprávění po úvahy nad složitostí celého problému. V některých bodech se však shodují. U arménských tvůrců se vyskytují stejné motivy vycházející z jejich národního povědomí (za všechny lze jmenovat horu Ararat). Každý z režisérů také zmiňuje surovosti, k nimž během pronásledování docházelo, avšak pro filmové zpracování si jich vybírá jen několik málo. Většinou takové, které diváka udiví svou bizarní krutostí (křížování, přibíjení podkov k nohám), avšak ne ty nejkrutější, u nichž by vizuálnímu zpracování hrozilo sklouznutí za hranice určité únosnosti. Že byly tyto krutosti součástí vyhlazovacího plánu, pak většinou potvrzuje zahraniční či justiční autorita jako nositelka věrohodného důkazu proti turecké verzi dějin. Zároveň ale tyto filmy odrážejí i svou dobu. Od nekompromisních počátků, kdy byli Turci a Arméni zobrazováni jako vrazi a oběti (*Ravished Armenia*, *Čtyřicet dnů Musa daghu*), se překlenuly k dílům, které se distancují od jakéhokoli fanatismu a naznačují možnost či dokonce potřebu dialogu (*Ararat*, *Skřivánčí dvůr*).

## 10. FILMOGRAFIE

Ararat (Atom Egoyan, 2002)  
Čtyřicet dnů Musa daghu (Sarky Mouradian, 1982)  
Mayrig (Henri Verneuil, 1991)  
Ravished Armenia (Auction of Souls) (Oscar Apfel, 1919)  
Skřivánčí dvůr (Paolo a Vittorio Taviani, 2007)

558 rue Paradis (Henri Verneuil, 1992)  
Ameriko, Ameriko (Elia Kazan, 1963)  
Apokalypsa (Francis Ford Coppola, 1979)  
Armenian Genocide (Andrew Goldberg, 2006).  
Barva granátového jablka (Sergej Paradžanov, 1968)  
Ben Hur (William Wyler, 1959)  
Casablanca (Michael Curtiz, 1942)  
Desatero přikázání (Cecil B. de Mille, 1956)  
Dobré ráno Babylone (Paolo a Vittorio Taviani, 1987)  
Gándhí (Richard Attenborough, 1982)  
Hotel Rwanda (Terry George, 2004)  
Chienne d'histoire (Serge Avedikian, 2010)  
Král a já (Walter Lang, 1956)  
Lawrence z Arábie (David Lean, 1962)  
Most přes řeku Kwai (David Lean, 1957)  
Noc svatého Vavřince (Paolo a Vittorio Taviani, 1982)  
Padre padrone (Paolo a Vittorio Taviani, 1977)  
Persepolis (Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi, 2007)  
Pravda nebo lež (Where the truth lies) (Atom Egoyan, 2005)  
Schindlerův seznam (Steven Spielberg, 1993)  
Sicilský klan (Henri Verneuil, 1969)  
Sladké zítřky (Atom Egoyan, 1997)  
Strach nad městem (Henri Verneuil, 1975)  
Titanic (James Cameron, 1997)  
Valčík s Bašírem (Ari Folman, 2008)  
Zulu (Cy Endfield, 1964)

## 11. SOUPIS PRAMENŮ

Anon., Story of Turkish atrocities told in Auction of Souls. In the Theatres. *Spartanburg Herald*, 8. 7. 1919, s. 7.

BHABHA, Homi K., DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. London: Routledge 1990, s. 291.

BHABHA, Homi K., *Nation and Narration*. London: Routledge 1990.

BIRD, Maryann, Moving the Mountain. *Time Magazine*  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,901030428-444961,00.html> [vyšlo 20. 4. 2003; cit. 14. 5. 2010]

BORDWELL, David, Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. In: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1985, s. 18-19, 29.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2001, s. 46-48, 96.

BOYAJYAN, Zaven, Henri Verneuil – 90, The Art of Storytelling. *Golden Apricot 7th International Film Festival catalogue*, Yerevan: Golden Apricot IFF 2010, s. 128.

BRENNAN, Timothy, The national longing for form. In: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. London: Routledge 1990, s. 60-61.

DASTAKIAN, Anne – MOURADIAN, Claire, *100 réponses sur le génocide des Arméniens*. Paris: Tournon 2005.

DAVIS, Natalie Z., *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2000, s. 6.

EAGLESTONE, Robert, *Postmodernismus a popírání holocaustu*. Praha: Triton 2005, s. 17.

EGOYAN, Atom, In Other Words: Poetic Licence and the Incarnation of History. *University of Toronto Quarterly* 73, 2004 č. 3, s. 893-894.

ESPINET, Francesc, El cinema (i altres mitjans audiovisuals) sobre el geneocidi armeni. *Revista historia moderna i contemporania* 7, 2009, s. 16-33. Dostupné na  
<http://webs2002.uab.es/hmic/2009/HMIC2009.pdf> [cit. 13. 6. 2010]

FALCINELLA, Nicola, La masseria delle allodole: un'intervista. 2.4.2007.  
<http://www.balcanicaucaso.org/ita/aree/Turchia/La-masseria-delle-allodole-un-intervista> [cit. 28. 8. 2010]

FUCHS, Cynthia, Interview with Atom Egoyan: Ararat. *PopMatters*. Dostupné na  
<http://www.popmatters.com/pm/feature/egoyan-atom-021129/> [cit. 28. 4. 2010]

- GOLDBERG, Elizabeth Swanson, *Beyond Terror - Gender, Narrative, Human Rights*. New Brunswick: Rutgers University Press 2007, s. 180-183.
- HANSA, Karel, *Hrůzy východu*. Beroun: Josef Šefl 1923.
- JUNGK, Peter S., *Franz Werfel: příběh života*. Praha: Sefer 1997, s. 200, 206.
- KOPAL, Petr, Film jako historie: filmař jako historik. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca 2009, s. 14.
- KOUYMJIAN, Dickran, Filmmaking in the Armenian Diaspora in America. Dostupné na <http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/speeches/filmmaking.htm> [cit. 28. 8. 2010]
- MARDIGANIAN, Aurora, GATES, H. L. (ed.), *Ravished Armenia: The Story of Aurora Mardiganian*. New York: Kingfield Press 1918.
- MARKOWITZ, Jonathan, Ararat and Collective Memories of the Armenian Genocide. *Holocaust and Genocide Studies* 20, 2006, č. 2.
- MORGENTHAU, Henry, sr., *Ambassador Morgenthau's Story*. New York: Doubleday, Page & company 1918.
- NAFICY, Hamid, Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In: Ella Shohat – Robert Stam (eds.), *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Jersey: Rutgers University Press 2003, s. 205.
- ROSEN, Philip (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1985.
- ROSENSTONE, Robert A., *Visions of the Past*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2000, s. 74.
- SARAGINIAN, Lisa, Telling a Horror Story, Conscientiously. Representing the Armenian Genocide from Open House to Ararat. In: Monique Tschofen – Jennifer Burwell (eds.), *Image and Territory: Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2007, s. 139.
- SHOHAT, Ella – STAM, Robert, Introduction (eds.), *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Jersey: Rutgers University Press 2003, s. 9.
- SIAMANTO (Atom Jardžanjan), *Yntir yerker*. Jerevan: Armjanskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo (Ajpetrat) 1957, s. iv.
- TERNON, Yves, *Genocidy 20. století*. Praha: Themis 1997.
- TSCHOFEN, Monique – BURWELL, Jennifer (eds.), *Image and Territory: Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2007
- TORCHIN, Leshu, Ravished Armenia: Visual Media, Humanitarian Advocacy, and the Formation of Witnessing Publics. *American Anthropologist* 108, 2006, č. 1.



USSHER, Clarence D., *An American Physician in Turkey*. Boston: Houghton Mifflin Company 1917.

VERDIYAN, Iosif, Henri Verneuil: „This is the film of my life“. *Golden Apricot Daily*, č. 1 (11.-12. 7. 2010), 7th Yerevan International Film Festival, s. 6.

WELKY, David, Global Hollywood Versus National Pride: The Battle to Film The Forty days of Musa Dagh. *Film Quarterly* 59, 2006, č. 3, s. 38-41.

WERFEL, Franz, *Čtyřicet dnů*. Praha: Vyšehrad 1988, s. 21.

### **Internetové prameny**

[armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/speeches/filmmaking.htm](http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/speeches/filmmaking.htm) [cit. 28. 8. 2010]

[armeniapedia.org/index.php?title=Trial\\_of\\_Soghoman\\_Tehlirian](http://armeniapedia.org/index.php?title=Trial_of_Soghoman_Tehlirian) [cit. 14. 8. 2010]

[armeniapedia.org/index.php?title=Trial\\_of\\_Soghoman\\_Tehlirian](http://armeniapedia.org/index.php?title=Trial_of_Soghoman_Tehlirian) [cit. 14. 8. 2010]

[balcanicaucaso.org/ita/aree/Turchia/La-masseria-delle-allodole-un-intervista](http://balcanicaucaso.org/ita/aree/Turchia/La-masseria-delle-allodole-un-intervista) [cit. 28. 8. 2010]

[egofilmarts.com](http://egofilmarts.com) [cit. 28. 4. 2010]

[eldestinodenunik.com/documentos/pressbook\\_nunik.pdf](http://eldestinodenunik.com/documentos/pressbook_nunik.pdf) [cit. 16. 8. 2010]

[en.wikipedia.org/wiki/Armenian\\_Genocide](http://en.wikipedia.org/wiki/Armenian_Genocide) [cit. 14. 8. 2010]

[en.wikipedia.org/wiki/Denial\\_of\\_the\\_Armenian\\_Genocide](http://en.wikipedia.org/wiki/Denial_of_the_Armenian_Genocide) [cit. 14. 5. 2010]

[en.wikipedia.org/wiki/P.L.U.C.K.](http://en.wikipedia.org/wiki/P.L.U.C.K.) [cit. 5. 6. 2010]

[en.wikipedia.org/wiki/Talk:Van\\_Resistance](http://en.wikipedia.org/wiki/Talk:Van_Resistance) [cit. 5. 6. 2010]

[festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/11024494.html](http://festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/11024494.html) [cit. 13. 6. 2010]

[genocide-museum.am/eng/online\\_exhibition\\_6.php](http://genocide-museum.am/eng/online_exhibition_6.php) [cit. 14. 8. 2010]

[panarmenian.net/eng/world/news/16898/Taviani\\_Brothers\\_Agreed\\_to\\_Mitigate\\_Script\\_of\\_Film\\_on\\_Armenian\\_Genocide](http://panarmenian.net/eng/world/news/16898/Taviani_Brothers_Agreed_to_Mitigate_Script_of_Film_on_Armenian_Genocide) [cit. 28. 7. 2010]

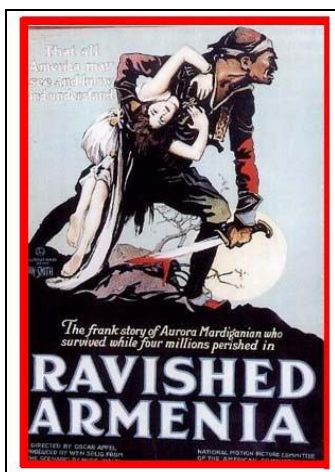
[popmatters.com/pm/feature/egoyan-atom-021129](http://popmatters.com/pm/feature/egoyan-atom-021129) [cit. 28. 4. 2010]

[query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00E16FB3A5D147A93C5A81789D85F4D8185F9](http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00E16FB3A5D147A93C5A81789D85F4D8185F9) [cit. 4. 8. 2010]

[time.com/time/magazine/article/0,9171,901030428-444961,00.html](http://time.com/time/magazine/article/0,9171,901030428-444961,00.html) [cit. 14. 5. 2010]

[webs2002.uab.es/hmic/2009/HMIC2009.pdf](http://webs2002.uab.es/hmic/2009/HMIC2009.pdf) [cit. 13. 6. 2010]

## **OBRAZOVÁ PŘÍLOHA**



Obr. 1. *Ravished Armenia*. Dobový plakát se stereotypním obrazem krvežíznivého Turka.



Obr. 2. *Ravished Armenia*. Scéna masakru.



Obr. 3. *Ravished Armenia*. Ukřižování dívek. Dokonale vyrobené kříže přibližují výjev klasické ikonografii.



Obr. 4. *Ravished Armenia*. Ukřižovaná dívka promlouvá k bohu, zatímco nad ní sedí sup.



Obr. 5. *Čtyřicet dnů Musa daghu*. Bohatýrské pojetí hlavního hrdiny, Gabriela Bagratjana.



Obr. 6. *Čtyřicet dnů Musa daghu*. Typově úlisný představitel Envera paši. (Ve vloženém obrázku jeho reálný předobraz).



Obr. 7. Čtyřicet dnů Musa daghu. Exploatační záběry mrtvol zohavených tureckými vojáky.



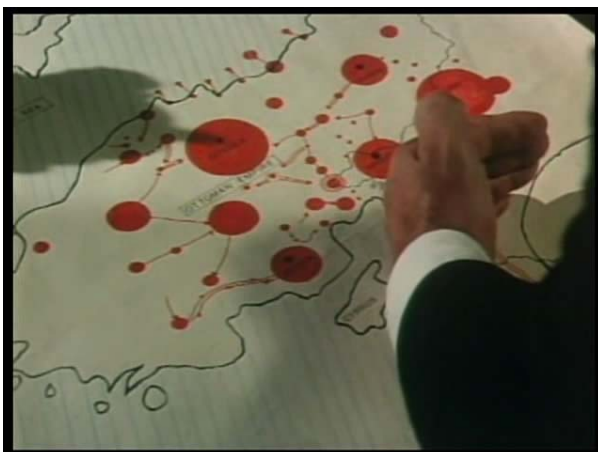
Obr. 8. Čtyřicet dnů Musa daghu. Turecký gubernátor se Bagratjanovi chlubí svým masakrem.



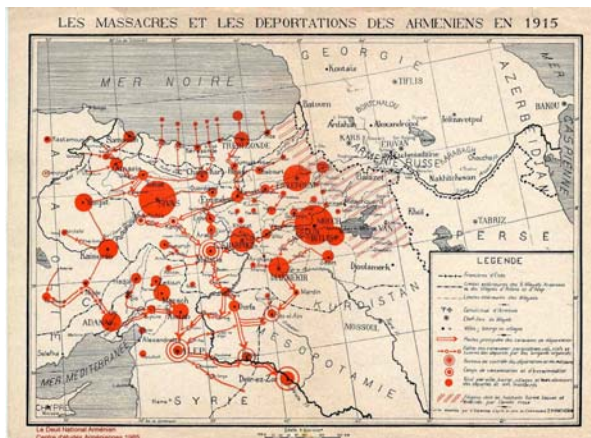
Obr. 9. Čtyřicet dnů Musa daghu. Gubernátor se připravuje ke znásilnění Bagratjanova syna Štěpána.



Obr. 10. Čtyřicet dnů Musa daghu. Patriotický prolog filmu s mapou Arménie během jejího největšího územního rozmachu.



Obr. 11. Čtyřicet dnů Musa daghu. Přemrštěná didaktičnost. Mapa genocidy, kterou ukazuje Talat paša Enveru pašovi, byla sestavena až zpětně badateli.



Obr. 12. Poválečná mapa rekonstruuující genocidu.





Obr. 13, 14, 15. *Čtyřicet dnů Musa daghu*. Aramovo vyprávění o krutostech během deportace ilustrují flashbaky. Zděšený výkřik při znásilnění se přenáší zpět na místo Aramova vyprávění jako evokace nesmírného šoku.



Obr. 16. *Čtyřicet dnů Musa daghu*. Militantní patriotismus. Do děje byl připsán kulomet, jímž neohrožený Kilikjan zprostřed cestu střílí četou tureckých vojáků.



Obr. 17. *Mayrig*. Přibíjení podkovy k Abgarovu chodidlu – praktiky Cevdeta beye.



Obr. 18. *Mayrig*. Cevdet bey spokojeně sledující mučení na pozadí turecké vlajky jako představitel státem organizovaných surovostí.



Obr. 19. *Mayrig*. Oběti masakru v poloze prozrazující jejich poslední činnost. V pozadí ujíždějící skupina pachatelů činu – tureckých vojáků a kurdských banditů.



Obr. 20. Jeden z motivů Egoyanova filmu - malba Arshila Gorkyho „Umělec se svou matkou,“ 1926-1936.



Obr. 21. Původní fotografie, podle níž byla namalována.



Obr. 22. *Ararat*. Režisér filmu ve filmu, Edward Saroyan (Charles Aznavour) s kulisou Araratu v pozadí. „Kdo jsou ti lidé, co nás tolik nenávidí?...“

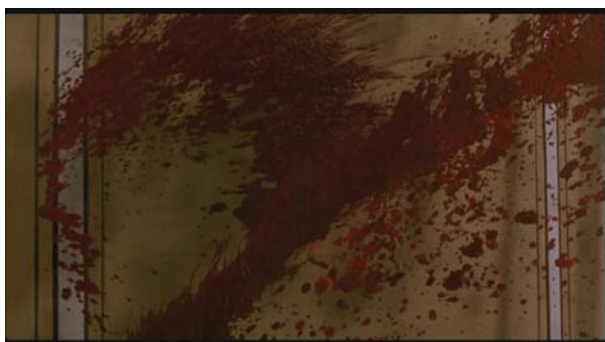


Obr. 23. *Ararat*. Paralelní formy paměti. Videozáznam arménského kostela Achtamar v Turecku a Raffi čtoucí zfilmovanou báseň o masakru arménských dívek.





Obr. 24. *Ararat*. Obecný obraz masakru. Anonymní turečtí vojáci v popředí střílejí anonymní arménské deportované v pozadí, z nichž je již většina mrtvá.



Obr. 25. *Skřivánčí dvůr*. Krev dopadající na zeď jako zástupný symbol krveprolití.



Obr. 26. *Skřivánčí dvůr*. Masakr mužů na Skřivánčím dvoře.



Obr. 27. Dobová fotografie obětí masakru.



Obr. 28. *Skřivánčí dvůr*. Deportované ženy u hradeb Aleppa.



Obr. 29. Dobový snímek hladovějících arménských deportovaných.



Obr. 30, 31, 32. Záběry hory Ararat z úvodů *Čtyřicet dní Musa daghu*, *Mayrig* a *Araratu*. V nízkorozpočtových *Čtyřicet dnech* je použita „učebnicová“ ilustrace, ve filmu *Mayrig* je hora zabraná s arménským klášterem Chor Virap jako evokací arménské kultury a historie, jež pod horou probíhala, a v *Araratu* je videozáznam hory zabrané z turecké strany – jakási virtuální vzpomínka na ztracenou zemi.





Obr. 33. *Ravished Armenia*. Selektivní deportace. Ti, kdo nevydrží, jsou nemilosrdně ponecháni u cesty, aby zemřeli.



Obr. 34. *Čtyřicet dnů Musa daghu*. Agresivní deportace. Průvod utíká před neustálými ranami tureckých četníků.



Obr. 35. *Čtyřicet dnů Musa daghu*. Turečtí vojáci se sadistickou nadřazeností bičují deportované ženy.



Obr. 36. *Mayrig*. Deportace jako masový exodus. Směřování stovek lidí daleko k horizontu, kde se ztrácejí.



Obr. 37. *Ararat*. Mladý Gorky se svou matkou v průvodu jako příklad scenáristické fabulace a otázky po míře pravdivosti reprezentací historických obrazů.



Obr. 38. *Skřivánčí dvůr*. Poklidná deportace. Průvod směřuje opačným směrem, než ve filmu *Mayrig*. ve srovnání s ním zde není situace tak žalostná – deportované ženy se neztrácejí v dálce, ale přicházejí ke kameře.